

# La Révolution selon Alexandre Dumas

Steve Sawyer  
Département de langue et littératures françaises  
McGill University, Montreal  
mars 1994

A thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies and Research in partial fulfillment of the requirements of the degree of Master's of Art.

© *Steve Sawyer, March 1994*

On sait que l'oeuvre d'Alexandre Dumas appartient à la littérature populaire. Il est donc curieux de constater qu'aucun critique sur cet auteur n'a encore emprunté la méthode socio-critique. Nous avons voulu compenser cette absence en la choisissant pour analyser un cycle de quatre romans publiés en feuilleton sous la Monarchie de Juillet, le Gouvernement Provisoire, la Seconde République, et le Second Empire. Les quatre premiers chapitres de ce mémoire traitent individuellement *Joseph Balsamo*, *Le Collier de la Reine*, *Ange Pitou* et *La Comtesse de Charny* pour dégager des cohérences structurelles politiques, stylistiques et historiques dans chaque roman, qui renvoient à la structure sociale du temps de sa publication. Dans un dernier chapitre nous avons choisi d'analyser le thème de l'amour à travers les quatre romans pour montrer l'importance de la répétition complexe dans cette oeuvre et parce que dans les oeuvres populaires cette thématique est essentielle.

Throughout the tumultuous period from 1846 to 1855, which marked an end of romantic idealism and the beginning of pragmatic realism, the loyal fan of Alexandre Dumas anxiously awaited the next daily installment of a four novel saga about the Revolution of 1789. Understanding how Dumas maintained this popular appeal under the July Monarchy, the Provisional Government, the Second Republic and the Second Empire reveals much about daily life in such periods of social stress. The first four chapters of this paper therefore study *Joseph Balsamo*, *Le Collier de la Reine*, *Ange Pitou* and *La Comtesse de Charry* individually to reveal political, stylistic and historic structures within each text which parallel the evolution of society during its period of publication, seeking to understand how social conditions shape popular fiction. A final chapter then studies the theme of love in all four novels analyzing the complex reiterative nature of this work.

# Introduction

D'une certaine manière, on peut définir la littérature comme l'écrit qui parvient à dépasser son origine historique. Mais, comment se fait-il que le travail d'un auteur, défini par son milieu social historique, puisse avoir été adopté et admiré par des gens d'une réalité temporelle tout à fait différente? C'est pour répondre à cette question que l'analyse socio-critique vise à mettre en rapport l'intertextualité des structures économiques, mentales, ou institutionnelles qui se révèlent dans une oeuvre. Car, pour séparer dans un roman les éléments d'avant-garde des éléments d'opinion courante, il faut sentir plus profondément la vision du monde qui est celle de la société d'origine du texte. Ainsi, la littérature peut ouvrir une fenêtre sur la condition humaine d'une époque.

A travers la littérature populaire on peut comprendre comment la plupart des gens ordinaires vivent quand une révolution sociale les entoure. Les romans que nous avons choisis d'analyser paraissent pendant une période de grands bouleversements sociaux en France. Entre 1846 et 1855, le pays sort d'un compromis monarchique à l'Anglaise, tente de réaliser l'utopie socialiste et aboutit à la sécurité d'une dictature bonapartiste. Les grands écrivains s'exilent; le romantisme se meurt. Pour bien découvrir la structure sociale de cette époque et pour encadrer l'étude de sa littérature populaire, il faut tenter de se mettre dans la peau d'un homme ordinaire de ce temps-là.

Un coup d'oeil sur les journaux de l'époque rend possible ce déplacement. Il suffit de regarder, même sans la lire, la présentation générale du journal pour saisir l'esprit de l'époque. Dans les années 1840, la publicité commence à payer, pour la première fois, la moitié des coûts du tirage. La quantité et l'élaboration des réclames apprennent beaucoup sur les espoirs matériels des abonnés. L'emplacement relatif des articles révèle le véritable intérêt des lecteurs, puisque l'éditeur doit mettre en vedette l'article qui vend le mieux son produit. On constate donc que le lecteur populaire demande que le reportage d'un bal masqué au Palais-Royal soit plus en vue qu'un discours parlementaire de Lamartine. Pour diriger l'attention d'un tel lecteur, les éditeurs astucieux commencent à donner des titres aux articles. La forme et la

présentation du journal nous apprennent ainsi beaucoup de choses sur la vie quotidienne en 1846.

Regardons la première page de *La Presse* du 16 octobre 1847. M. Girardin, l'éditeur, se vante de ses prix d'abonnement qui seraient la moitié de ceux de ses concurrents. Il les met en haut, en gros caractères, parce qu'il cherche des abonnés aux ressources moyennes. La présentation de la page est austère. Il n'y a aucune manchette ludique. Les caractères sont petits pour permettre de donner plus d'informations sur une page. L'article principale des journaux de l'époque qui se trouve toujours en haut à la gauche, le *premier-Paris*, fait la critique de l'inertie gouvernementale face aux problèmes sociaux, tout en avouant la nécessité d'un pouvoir « fort et vigilant ». <sup>1</sup> Dans la deuxième colonne, le journal se moque de l'optimisme utopique des communistes. La politique éditoriale est équivoque et modérée. Qu'y a-t-il d'intéressant dans ce dispositif? Est-ce le fait que « Les journaux anglais signalent ... » une faillite de 10 à 12 millions des MM. Barclay en Angleterre, ou que la Russie prête de l'or à l'Europe? Non. *La Presse* n'est qu'un autre journal d'affaires, à part l'annonce en gros caractères du feuilleton, *Les Mémoires d'un Médecin* par Alexandre Dumas. La première phrase de cet article est impossible à manquer: « Ces corps sont bien froids, dit Balsamo rêveur, et cette femme était bien belle. » <sup>2</sup> Voilà comment on attire l'oeil du lecteur qui s'ennuie! Celui-ci voit, dans un renvoi en bas de page, le grand nombre d'épisodes précédents de ce roman de Dumas. Pour savoir la suite de cette histoire célèbre, il lui faut s'abonner au journal.

Car les journaux de 1847 se vendent au moyen d'un feuilleton. Des plus grands auteurs aux plus insignifiants, chacun recherche la renommée en écrivant un feuilleton. Si le récit vend des numéros, l'éditeur demande à l'écrivain d'allonger le texte. Pour ce dernier, l'argent et le succès sont alors assurés. Sinon, la publication est interrompue et l'éditeur n'aura pas de numéros invendus. Il a cet avantage sur le libraire. Le travail écrit devient ainsi valeur d'échange. Le genre du feuilleton démontre « la transposition sur le plan littéraire de la vie quotidienne dans la société individualiste née de la production pour le marché ». <sup>3</sup> Pour être

publié, il faut écrire des récits qui vendent des journaux. La notion clé du capitalisme, le contrôle de la production, touche même à l'échange de valeurs symboliques pendant l'ère du feuilleton.

A cette époque, le consommateur, non pas une élite cultivée, juge la valeur d'une oeuvre écrite, et ce verdict populaire choque parfois la sensibilité moderne. Par exemple, le 21 décembre 1846, *La Presse* annonce le projet de publier « la suite et la fin » des *Paysans* de Balzac à cause d'une interruption inattendue de la production de Dumas. Une fois que le journal a récupéré les services de l'auteur préféré des abonnés, le récit de Balzac est interrompu et le marchandage du phénomène Dumas se poursuit:

*La Presse* reprend aujourd'hui la publication des *Mémoires d'un Médecin* par M. A. Dumas. D'après les assurances formelles qui nous ont été données par M. Alexandre Dumas, nous pouvons promettre à nos lecteurs que cet important ouvrage, le plus vaste, le plus dramatique, le plus populaire de tous ceux qu'ait entrepris d'écrire l'auteur de *La Reine Margot* ne sera plus interrompu. Les 8 volumes déjà publiés seront remis dans les bureaux de *La Presse* à tout abonné nouveau moyennant 10 centimes par feuille...<sup>4</sup>

Aujourd'hui les oeuvres de Balzac sont étudiées dans le monde entier alors que celles de Dumas sont quasi-oubliées. Mais en 1847, Balzac, le génie de la forme littéraire de son temps, est dépassé par Dumas, le génie du récit populaire. Pour comprendre combien Balzac transcende son milieu social, il faut regarder l'auteur le plus en demande, Dumas.

Le récit, qui capte si bien l'imagination populaire malgré la convulsion sociale de l'époque, se donne le projet de présenter une « histoire de la Révolution ». Le cycle, qui fait le sujet de cette étude, comporte quatre volumes et plus de 4.000 pages. Pendant les derniers jours de Louis XV, *Joseph Balsamo* explique comment un sorcier d'origine mystérieuse crée des intrigues secrètes qui amèneront les événements de 1789. Dans *Le Collier de la Reine*, Marie-Antoinette commence en 1784 à se méfier des Français à cause d'une escroquerie qui entache l'honneur royal. Dans *Ange Pitou*, un bon paysan raconte les événements de 1789 vus

de près. Dans *La Comtesse de Charry* ni Louis XVI ni Marie-Antoinette ne peuvent échapper au destin prévu dans le premier tome. Sous la monarchie, sous le socialisme, sous la république comme sous l'empire, le lecteur populaire reste fidèle à ce feuilleton.

Il y a un lien étroit entre l'évolution politique de la société française de 1846 à 1855 et la méthode de production de chaque tome des *Mémoires d'un Médecin*. *Joseph Balsamo*, lui, est publié en feuilleton bourgeois aux derniers jours de la Monarchie de Juillet, du 31 mai 1846 au 22 janvier 1848. Et, avant la publication du deuxième tome du cycle, la France va voir le rêve des utopistes socialistes déçu par l'insurrection sanglante des ouvriers en juin 1848 qui produira une répression sévère. *Le Collier de la Reine*, dont la publication s'échelonne du 29 décembre 1848 au 27 janvier 1850, est destiné à paraître dans un journal de modérés que le gouvernement veut étouffer. Il s'ensuit que l'écrivain capitaliste n'ose plus parler de politique par peur de perdre le peu d'abonnés qui lui restent. Et même pire, le gouvernement allait promulguer une loi qui restreignait le corps électoral et une autre qui entravait la presse, avant l'apparition du troisième tome. La Deuxième République s'établit trois jours après le début de la publication d'*Ange Pitou*, le 17 décembre 1850. L'imposition d'un timbre d'un centime la copie pour des ouvrages originaux rend trop chère la publication de l'histoire. En conséquence, le 26 mai 1851, le texte doit être écourté. Et six mois plus tard, avec l'établissement de l'Empire par le coup d'état en décembre 1851, l'ère du feuilleton arrive à sa fin. Le quatrième tome, *La Comtesse de Charry*, doit être publié en Belgique comme roman à souscription, et le cycle qui a commencé comme un divertissement capitaliste finit comme une voix étouffée à l'étranger. Chaque transformation politique oblige Dumas à publier son oeuvre de façon de plus en plus marginale.

Suivant l'optique socio-historique, ainsi que le précise Goldman, le corps même du cycle répondra à ces métamorphoses dans la vision du monde de la société:

Le grand écrivain est précisément l'individu exceptionnel qui réussit à créer ... un univers imaginaire, cohérent ou presque rigoureusement cohérent, dont la structure

correspond à celle vers laquelle tend l'ensemble du groupe; quant à l'oeuvre, elle est, entre autres, d'autant plus médiocre ou plus importante que sa structure s'éloigne ou se rapproche de la cohérence rigoureuse.<sup>5</sup>

Pour vérifier les rapports entre le texte et la société, Goldmann propose une méthode structuraliste-génétique:

Le progrès d'une recherche structuraliste-génétique consiste dans le fait de délimiter des groupes de données empiriques qui constituent des structures, des totalités relatives, et dans celui de les insérer par la suite comme éléments dans d'autres structures plus vastes mais de même nature, et ainsi de suite.<sup>6</sup>

Pour appliquer la critique structuraliste-génétique plus spécifiquement aux oeuvres de Dumas, nous nous proposons d'abord de faire l'examen de chacun des quatre romans du cycle dans les trois perspectives suivantes:

- 1) une analyse de l'état de l'esprit de Dumas à l'époque où il écrit le roman,
- 2) une recherche des unités structurelles du texte dans sa représentation de la société, sa méthode de narration, et son choix de sujet,
- 3) un examen de la société de l'époque pour identifier ce qui rendait le roman si populaire.

A ces analyses fera suite une analyse du thème immuable dans le roman populaire, l'amour, afin de situer l'évolution de tout le cycle dans son cadre historique. Ainsi nous pourrions dégager les rapports entre l'évolution de la société française et la transformation homologue dans les oeuvres de ce cycle de Dumas.

Dans notre recherche nous nous appuyerons sur l'hypothèse que les attitudes de la société envers l'autorité ont une nature cyclique qui se retrouve dans le roman populaire. Dans un premier mouvement, une politique stable amène une nouvelle prospérité. Le maniement de la structure du gouvernement devient plus important que l'engagement politique. L'auteur recherche, d'abord, l'approbation publique pour mieux vivre. Dans un deuxième temps, le peuple se fatigue du bien-être matériel sans direction morale. L'autorité est alors renversée, et

de nouvelles formes de gouvernement sont proposées. L'auteur, lui, résiste au changement et s'isole dans des formules de récit dépassées. Dans un troisième temps, la nouvelle organisation sociale montre ses faiblesses puisqu'elle est éloignée de l'héritage de coutumes du peuple. Un retour aux structures politiques du passé s'ensuit. L'artiste, lui, retrouve la réussite en louant la morale d'antan suivant les formules qu'il n'avait jamais abandonnées. Dans un quatrième temps, le peuple regrette le bonheur matériel perdu dans la poursuite de l'engagement politique. Un gouvernement stable sans engagement politique se rétablit. L'auteur se perd encore dans la perfection du style au détriment de la créativité. Et le cycle recommence.

Quelquefois ce cycle d'évolution sociale prend des siècles pour s'accomplir complètement. Entre 1846 et 1855, il se déroule en un clin d'oeil. Le but de ce mémoire est de dévoiler ce processus historique tel qu'il se miroite dans une forme de la littérature et de faire l'étude d'un divertissement conçu pour le lecteur populaire de l'époque. Car, comme Barbéris observe:

« La *sociocritique* désignera donc la lecture de l'historique, du social, de l'idéologie, du culturel dans cette configuration étrange qui est le texte...»<sup>7</sup>

Commençons, alors, par le premier temps du cycle dans une analyse du premier roman, *Joseph Balsamo*.

## Notes

- <sup>1</sup> « Les garanties politiques et les problèmes sociaux », *La Presse*, No. 4176, 16 octobre 1847, p. 1.
- <sup>2</sup> « Feuilleton de *La Presse* du 16 octobre 1847 », *La Presse*, 16 octobre 1847, p. 1.
- <sup>3</sup> Lucien Goldmann, *Pour une Sociologie du Roman*, (Gallimard: Paris, 1964), p. 36.
- <sup>4</sup> *La Presse*, 3 septembre 1847, p. 1.
- <sup>5</sup> *op. cit.*, Goldmann, p. 346-47.
- <sup>6</sup> *op. cit.*, Goldmann, p. 352-53.
- <sup>7</sup> Pierre Barbéris, « La Socio-critique », *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, (Bordas: Paris, 1990), p. 123.

Chapitre 1  
Joseph Balsamo

## I. Alexandre Dumas à l'époque où il écrit Balsamo

En 1846, la nécessité de sacrifier à l'écrit alimentaire empêche Dumas de suivre sa vocation artistique qui est le théâtre. Il mène une vie de luxe depuis que l'éditeur Girardin lui a proposé d'allonger quelques « scènes historiques » en échange d'un bon salaire. Tous deux vont nommer ce produit « feuilleton ». <sup>1</sup> Père du genre, Dumas en devient aussi le roi. Ses récits paraissent partout. En 1846, *Le Comte de Monte Cristo* prend fin dans *Les Débats*, *La Dame de Monsereau* paraît dans *Le Constitutionnel* et *Joseph Balsamo* vient de commencer dans *La Presse*. Pour produire la quantité d'écrit contractuel, Dumas doit s'appuyer sur son collaborateur, Auguste Maquet. Doué d'une profonde connaissance de l'histoire, Maquet esquisse l'intrigue qui est envoyée à Dumas. Le maître donne ensuite le souffle de vie à ces plans. L'épisode est alors expédié à l'éditeur convenu pour tenir la promesse faite quotidiennement dans le journal: « la suite à demain ». Quelquefois l'épisode n'arrive pas chez Dumas et s'en va directement au journal. Mais, qu'importe! Les abonnés veulent savoir la suite de l'histoire. L'usine de Dumas et de Maquet travaille au rythme quotidien des feuilletons sans viser la perfection.

Après tout, il y a les factures à régler. Et Dumas est obsédé par la construction d'un théâtre qui mettra en scène ses pièces historiques. Il a aussi d'autres projets coûteux. Pour surveiller les progrès de la construction de son palais à Marly, Dumas se cache dans son « château d'If », une petite maison de fantaisie, juste au-dessus du chantier. Le nombre des échéances impayées s'accroît. Qui aurait dit que la canalisation des eaux souterraines coûterait autant? Et puis il faut meubler la maison. Les 52.000- francs d'avance accordés par MM. Girardin et Véron pour 12 volumes ont vite disparu. Malheureusement, depuis la désertion de sa femme en 1845, il n'y a plus personne auprès de l'écrivain pour limiter ses extravagances. Il ne refuse rien à ses amis. A cause d'avances pour des feuilletons à venir, il vit au-dessus de ses moyens.

L'indomptable Dumas ne s'inquiète pas de ses dettes exorbitantes. Il lui est facile

d'écrire le feuilleton. Il connaît parfaitement les désirs des abonnés parce qu'il est habitué à identifier, au théâtre, la réaction du public par ses applaudissements ou par ses huées. La critique est directe, sans affectation. Les éléments à garder et à raffiner se révèlent tout de suite. Et les leçons du théâtre s'appliquent parfaitement au feuilleton. Ainsi, Umberto Eco caractérise le feuilleton comme la répétition infinie de coups de théâtre.<sup>2</sup> A cause de son expérience théâtrale, Dumas croit pouvoir s'acquitter de ses dettes sans gêne en écrivant des feuilletons.

La besogne, cependant, ne tarde pas à l'écraser. Le montant du travail, comme le montant des dettes, est au-dessus de ses moyens. Tous les jours il doit créer un nouveau chapitre pour trois ou quatre feuilletons. Il commence à mêler les intrigues et les personnages. L'invention lui devient impossible. On lit dans *La Presse*: « Fin de la première partie de *Joseph Balsamo* (la suite prochainement) ». <sup>3</sup> En vain, les abonnés demandent-ils la suite. En vain, ses créanciers exigent-ils d'être payés. A la fin de l'été 1846, Dumas est prisonnier des engagements qu'il a pris auprès de son éditeur.

Comme son héros Edouard Dantès, Alexandre Dumas échappe à ses problèmes par miracle. En octobre, le gouvernement lui offre une mission en Algérie qu'il accepte volontiers, abandonnant sa maison de Marly, son théâtre, ses abonnés et surtout ses créanciers. Dumas et Maquet sont libres sur la route. Pendant trois mois les lecteurs attendent la suite du chapitre 31 de *Balsamo*. Ses éditeurs, qui perdent des abonnés, intentent un procès contre Dumas pour l'obliger à respecter son contrat. L'enfant prodigue est rappelé en France le 30 janvier 1847, pour témoigner. Dumas a beau se défendre en alléguant des raisons de santé: Il est condamné à payer 6.000-francs et à livrer désormais quatorze volumes au lieu de douze. L'« usine » de Dumas et de Maquet doit recommencer ses opérations.

L'enfant terrible devient un capitaliste respectable. Du 3 septembre 1847 au 27 janvier 1848 il remplit dûment ses obligations. La suite de *Balsamo* reprend sans incident. La fête pour pendre la crémaillère de Marly en juillet est sans pareille. En décembre, Dumas est élu commandant de la Garde Nationale de Saint-Germain-en-Laye. Deux mois plus tard, en

février 1848, il reçoit des ordres auxquels il lui est difficile d'obéir car la monarchie, impopulaire, fait appel à la Garde pour assurer l'ordre civil. Sans soutien militaire, le dernier des Bourbons doit abdiquer. *Joseph Balsamo* est fini. La révolution commence.

La vie de Dumas à cette époque est le reflet d'une société préoccupée par la poursuite du bonheur matériel au détriment de l'esprit innovateur. La production à des fins purement matérielles amène notre auteur à quitter son pays. Seul l'exotisme de l'Algérie lui a donné un nouveau souffle. De retour à Marly, il semble perdre à nouveau sa créativité. La maison dans laquelle il écrit lui rappelle tous les jours combien il s'est endetté et combien il se trahit dans une production trop purement alimentaire. Vers cette époque il écrit le chapitre, « La souricière à philosophes »<sup>4</sup>, dans lequel Gilbert est trahi par Dubarry dans une cabane au milieu du bois de Marly. De plus, le château de Dubarry se trouve aussi dans ce même bois où l'innocence de la jeunesse est perdue. A Marly le théâtral de la vie laisse place au banal. Le temps est venu d'une modification profonde de la vie. Le premier temps du cycle s'accomplit. Dumas et la France vont tenter de trouver des inspirations nouvelles.

## II. Les cohérences structurelles dans Balsamo

Le feuilleton de Dumas s'arrête à la mort de Louis XV en 1774, assez loin des événements de 1789 à 1793. Pourquoi donc Dumas fait-t-il débiter son histoire en 1770? Pour les historiens, la réhabilitation de l'ancienne tradition du *lit de justice* par le roi pour écouter les doléances du parlement de Paris en 1770 préfigure les Etats-Généraux de 1789.<sup>5</sup> Mais, pour les lecteurs de feuilleton, il faut de l'action, pas de la méditation politique. La frénésie de la Terreur les aurait mieux attirés. Le choix du temps et du lieu par Dumas est donc curieux. S'il s'agit simplement d'un divertissement pour couvrir des crises politiques de plus en plus violentes en 1847, le choix du sujet peut sembler bizarre. Peut-être Dumas cherche-t-il à imiter le succès récent de Lamartine ou de Michelet, inspirés par l'histoire des années 1790. Mais il lui manque l'engagement idéologique de ceux-ci. En fait, il voit un rapprochement entre la

politique de Louis XV et la politique de 1847.

## A. Le pouvoir médiatisé

Pour réunir les protagonistes du roman, Dumas doit manipuler l'histoire chronologique. Mme Dubarry avait déjà réussi à se faire présenter à la cour en 1769, alors que Balsamo, le héros, ne devient franc-maçon qu'en 1777, en Angleterre. Dumas les déplace, donc, chronologiquement pour faire coïncider leurs destins avec l'arrivée de Marie-Antoinette d'Autriche en 1770. Pour le lecteur bourgeois, qui veut accéder à la noblesse, Dumas présente Mme Dubarry, la préposée aux robes, qui est devenue le vrai pouvoir derrière le trône. Pour le lecteur riche, qui ambitionne le pouvoir politique, Dumas propose le personnage de Balsamo, maître de fonds inépuisables. Pour le lecteur aristocrate, Dumas peint une Marie-Antoinette sympathique, destinée à vivre des épreuves injustifiables. Par la trinité de Dubarry, Balsamo et Marie-Antoinette, Dumas s'adresse à tous ceux que séduit le pouvoir: les bourgeois, les riches et les aristocrates.

Aucun de ces trois personnages n'est prêt à conquérir le pouvoir par la violence. Ils cherchent tous à l'obtenir par des intermédiaires. Deux d'entre eux sont de « faibles » femmes. Dubarry a usé d'intrigues pour se faire présenter à la cour. Une fois devenue maîtresse déclarée du roi, elle espère maîtriser le pouvoir monarchique à ses propres fins.<sup>6</sup> Par son mariage avec le dauphin, Marie-Antoinette — et sa mère Marie-Thérèse d'Autriche à travers elle — espèrent diriger la politique du futur roi. Et Balsamo a besoin d'agents franc-maçons ou de femmes voyantes pour transformer l'histoire. Même les personnages secondaires tels le baron de Taverney ou Mme. de Béarn cherchent la complicité de la cour pour obtenir des privilèges. Tout le monde échange quelque chose pour avoir le pouvoir. En effet, dans ce roman la poursuite du pouvoir apparaît nettement comme plus importante que son exercice.

Cette médiatisation du pouvoir apparaît particulièrement bien dans le personnage de Balsamo, un sorcier mystérieux qui ambitionne de détruire la monarchie. Il maîtrise l'incons-

cient des autres par l'effet du « sommeil magnétique » dans lequel il plonge ses patients.

L'hypnose peut faire oublier la douleur. Le sommeil magnétique rend possible, par exemple, l'amputation, sans souffrance, de la jambe d'un pauvre breton. L'hypnose peut même révéler le crime caché. Sous l'effet du sommeil magnétique de Balsamo, une portière admet, malgré elle, avoir volé la montre de Marat.<sup>7</sup> Les effets théâtraux accordés à Balsamo sont toujours basés sur la révélation de l'inconscient d'autrui.

Et Balsamo gère particulièrement bien l'inconscient des esprits « faibles », représentés par les voyantes. Sous les effets du sommeil magnétique, les destins de deux couples, Lorenza et Balsamo, comme aussi Andrée et Gilbert sont tissés dans une toile d'amour interdit. Lorenza mène une « double existence » : celle du sommeil et celle de la veille.<sup>8</sup> Sous l'hypnose devenue extase, Lorenza la vierge ne peut s'empêcher de désirer Balsamo. Elle se plaint de sa virginité pareille à celle de Marie-Antoinette.<sup>9</sup> Eveillée, cependant, elle hait Balsamo pour l'avoir emprisonnée et veut le fuir. Balsamo hésite à profiter de la situation parce qu'il craint que la perte de la virginité de Lorenza entraîne la perte de sa voyance. Le valet des Taverney, Gilbert, est amoureux d'Andrée, la fille de son maître. Elle est aussi voyante sous les effets du sommeil magnétique. Gilbert partage le problème de Balsamo. Il n'ose baiser la main d'Andrée que lorsqu'elle est « endormie » par Balsamo.<sup>10</sup> Eveillée, Andrée ne montre que du dédain pour lui et refuse sa déclaration d'amour. Il se venge d'elle quand, endormie par le sommeil magnétique, elle est « étendue, toujours froide, et privée de tout sentiment ». <sup>11</sup> La maîtrise de Balsamo sur l'âme faible d'Andrée rend possible le viol de celle-ci par Gilbert. Par le pouvoir du sommeil magnétique Balsamo peut maîtriser l'esprit de Lorenza et Gilbert peut alors dominer le corps d'Andrée. Ni Gilbert ni Balsamo n'osent imposer leurs désirs à Lorenza ou à Andrée lorsqu'elles sont conscientes.

Sur le plan politique, Balsamo hésite à agir ouvertement contre la monarchie qu'il s'est voué à détruire. Comme Grand Maître des franc-maçons, qui redoutent ses puissances hypnotiques, il contrôle des ressources considérables. Quand Marat, dans une réunion maçonnique,

propose d'ouvrir le feu contre la monarchie, Balsamo ordonne d'attendre.<sup>12</sup> Comme chirurgien, Marat veut opérer immédiatement sur la maladie. Comme médecin, Balsamo veut suivre plus lentement un traitement pharmaceutique. Malgré une volonté presque surnaturelle, le désir d'amener la chute des Bourbons manque à Balsamo. Pendant qu'il médite sur la justesse de sa cause, Lorenza divulgue à la police l'identité des conspirateurs franc-maçons. Peu de temps après, elle est tuée. Sa trahison et sa mort frappent au cœur Balsamo. Fatigué des soupçons et des intrigues, chagriné par la mort de Lorenza, Balsamo doit se résoudre à ne jamais plus s'occuper d'affaires politiques et d'intrigues maçonniques. Il rend les armes avant même d'avoir commencé l'attaque.

On le voit, les personnages de *Joseph Balsamo* ne s'occupent que d'échange d'influence, et non pas de l'exercice réel du pouvoir. Balsamo interdit l'action précipitée demandée par Marat. Ses pouvoirs de voyance viennent de la domination hypnotique de faibles esprits et non pas de sa propre acuité de pensée. Les conspirations franc-maçonniques n'ont qu'une existence souterraine et ne peuvent agir ouvertement contre la monarchie, même faible et décadente. D'après Dumas, le pouvoir est vu, à la cour de Louis XV, comme plus attirant sous la forme d'une quête dissimulée que l'action directe. Et le lecteur de *La Presse* de 1846 à 1848 désire davantage de lire ces intrigues sans résultat.

## B. La répétition complexe

Nous venons de voir que dans *Joseph Balsamo* la première cohérence structurelle est d'ordre social et prend la forme du pouvoir médiatisé qui se révèle dans les rapports de domination décrits dans le texte. La deuxième cohérence structurelle de style, la répétition complexe, apparaît comme une réponse aux exigences du feuilleton.

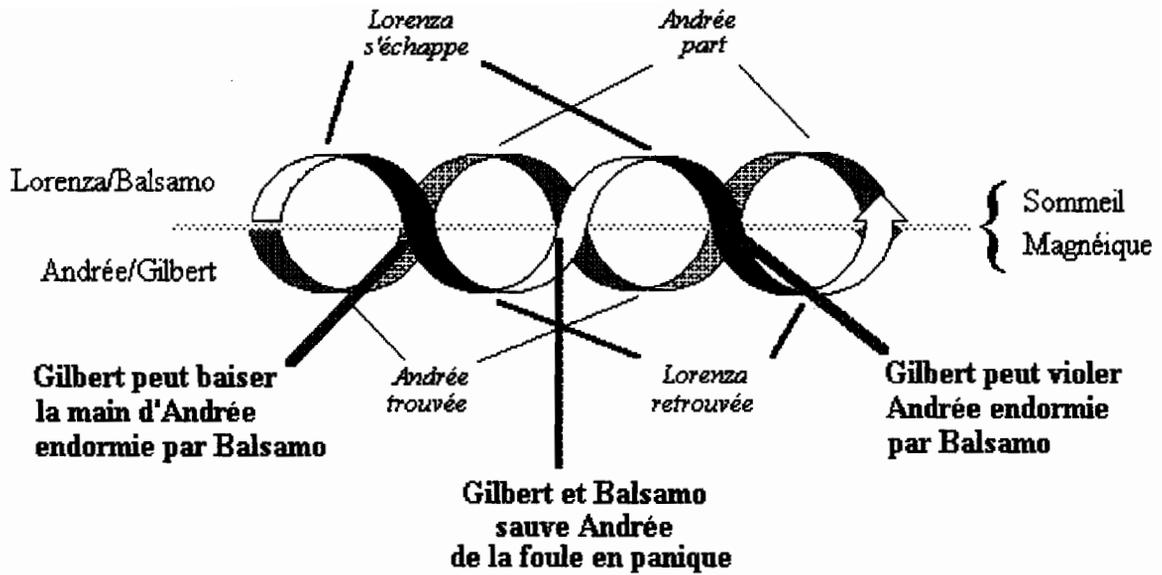
La séduction du pouvoir interdit ne peut suffire à satisfaire l'imagination populaire d'un épisode à l'autre. Les amateurs de feuilleton exigent une histoire divertissante avec des points de repère qui facilitent le retour à l'intrigue. Dumas se fie aux événements du passé, tels

qu'ils sont connus du lecteur de 1848, pour la démarche du récit. Il lui suffit de présenter des personnages et des événements d'une période historique connue et encore vivante dans l'imagination populaire. Ainsi, Dumas n'a même pas besoin de résumer l'intrigue à chaque édition du journal. Pour fixer tout à fait l'intérêt des abonnés, il lui faut cependant offrir plus que cette sorte d'aide-mémoire basé sur la connaissance populaire de l'histoire.

Le lecteur populaire n'attend pas de sa lecture un message philosophique ou artistique. Il lui faut des personnages et des épisodes qui lui deviennent familiers *à force de répétition*. Si les investigations de Sherlock Holmes changent de lieux ou de malfaiteurs, ses pouvoirs de déduction restent immuables. Cette stabilité du personnage ou de l'intrigue fait partie intégrale des caractères du feuilleton.<sup>13</sup> Le défi pour l'écrivain consiste justement à soutenir un semblant de nouveauté à l'intérieur de cette répétition. L'amateur de feuilleton veut que le récit soit divertissant mais prévisible. Dumas répond aux exigences contradictoires du lecteur populaire avec une formule folklorique connue des inventeurs d'histoires pour enfants: redire la même intrigue sous des formes légèrement différentes. Le processus est comparable au calcul d'une « fractale » par subdivision recursive d'ordinateur. Il suffit de réitérer bêtement une formule simple, en n'augmentant qu'un seul élément complexe, pour créer une feuille, un arbre, un paysage, ou bien des mondes, étonnants par leurs ressemblances avec la nature.<sup>14</sup>

### 1. La réitération du motif du sommeil magnétique

Les possibilités de réitération complexe sont représentées dans le texte par le thème du sommeil magnétique. En changeant l'identité du personnage qui profite de la femme inconsciente, Dumas peut cacher la banalité d'une simple répétition. La modification d'un seul élément du thème rend la réitération complexe. L'effet de cette modification à la « fractale » est mieux démontré dans ce schéma simplifié:



Comme on peut le voir, l'intrigue *semble* complexe, mais elle n'est qu'une suite de répétitions légèrement modifiées. Balsamo se sert activement de l'hypnose, tandis que Gilbert s'en sert passivement. Balsamo a besoin d'Andrée pour retrouver Lorenza; Gilbert en profite pour dominer Andrée. Les mouvements se ressemblent mais ne sont pas identiques. Autour du thème du sommeil magnétique il y a une répétition de la formule dans laquelle un seul élément est manipulé. Ainsi, la simplicité de la création d'une « fractale » peut s'appliquer à l'écrit. En fait, la répétition complexe rend la création plus facile. Au moment où l'intrigue devient banale, le pouvoir magique de Balsamo ramène le lecteur à la séduction de l'amour refoulé. Dumas n'a plus besoin de s'épuiser dans l'invention de circonstances. Il lui suffit de manipuler un seul élément et de répéter tout le reste d'un thème déjà connu par le lecteur. Avec une telle répétition du thème du sommeil magnétique, Dumas répond aux besoins de l'amateur de feuilleton. Le thème devient familier à force de répétition, bien qu'il semble toujours nouveau.

## 2. La répétition des croisements de l'Histoire et de la fiction

Un autre thème répété à la « fractale » est le rassemblement des célébrités historiques et des personnages inventés aux moments décisifs de l'histoire. Cette conjonction répétée est à

la base de toute les oeuvres de Dumas. Comme dramaturge, il a bien ressenti le désir général de se déplacer du présent trop connu au passé mystérieux. Le théâtre lui apprend comment choisir la distribution des rôles: pour les personnages et les événements historiques il lui faut choisir ceux qui vivent encore dans l'imagination populaire; pour les héros fictifs il faut inventer ceux avec lesquels le public du parterre s'identifie le mieux. Pour prolonger l'intrigue selon les exigences d'un public du feuilleton, il lui suffit d'accroître le nombre de ces rencontres. A partir de là, le feuilleton n'est plus que la création ingénieuse des événements inattendus.<sup>15</sup> Malgré la facilité de réitération, le changement d'un personnage ou d'une circonstance doit se faire de manière créative. Il faut choisir soigneusement l'élément à modifier pour dissimuler la redondance au lecteur.

Le développement du personnage de Gilbert dans le roman témoigne des possibilités de la réitération des croisements fortuits. Sur la route Gilbert rencontre, à maintes reprises, un personnage historique qui va bousculer et son destin et l'histoire. Au début de l'histoire, Gilbert rencontre Balsamo sur le chemin un jour d'orage et le conduit vers la demeure des Taverney.<sup>16</sup> Ceci rend possible la rencontre de Marie-Antoinette, de Balsamo et des Taverney. Quand il décide de suivre Andrée sur la route de Versailles, il rencontre les agents de Mme. Dubarry qui vont l'amener aux intrigues de la cour et lui faire découvrir son ambition de maîtriser Louis XV. Dégoûté des titres et des droits octroyés sans mérite, Gilbert prend une route de campagne où il rencontre l'écrivain Rousseau.<sup>17</sup> Le vieil homme va le secourir en lui offrant du pain et du travail honnête. Comme assistant du naturaliste Rousseau, il est invité à la cabane de Jussieu, le botaniste, dans le bois de Marly. Mme Dubarry y arrive « par hasard » et remercie Gilbert pour des services jamais rendus. Rousseau perd sa confiance en Gilbert, le prenant pour un espion de la cour. Gilbert doit quitter le bonheur champêtre et reprendre le chemin des intrigues qui l'amène à Versailles. Ces rencontres où la vie de Gilbert est changée par l'intervention d'un personnage historique sont répétés à travers le récit. Il faut l'intervention d'un personnage fictif, Philippe, pour mettre fin à la vie de Gilbert sur une île déserte. Le

caractère de ce personnage et l'intrigue de l'histoire sont développés par la répétition de rencontres propices.

### 3. La réitération par dédoublement de fonctions chez les personnages

Le dédoublement des personnages est un autre moyen d'utiliser la réitération narrative. Dans *Balsamo*, il s'agit du dédoublement de fonctions chez les personnages: Gilbert prend la fonction du roi comme violeur d'Andrée endormie et droguée. Au niveau symbolique, l'épisode du viol d'Andrée, déjà mentionné, présente un labyrinthe de dédoublements. L'action se résume ainsi:

- 1) Suivant les ordres de Richelieu, Nicole, l'ancienne fiancée de Gilbert, donne de la drogue à sa maîtresse, Andrée, et laisse ouverte la porte de sa chambre. Richelieu espère jouir de la confiance de Louis XV en lui offrant Andrée droguée.<sup>18</sup>
- 2) Au lieu de prendre de la drogue, Andrée tombe dans un sommeil magnétique provoqué et dirigé par Balsamo qui veut des renseignements sur Lorenza qui lui a échappé. Gilbert, qui suivait les actions de Nicole, surveille l'action de la chambre à côté.<sup>19</sup>
- 3) Balsamo oublie de réveiller Andrée. Le roi arrive pour la violer. Mais la vue de son visage comme mort sous l'influence de l'hypnose le fait fuir pour éviter un scandale.<sup>20</sup>
- 4) Gilbert se venge du dédain qu'Andrée a montré pour son amour. Il prend la place du roi et la viole.<sup>21</sup>

Richelieu prend la place du Baron de Taverney en offrant le corps d'Andrée au roi. Andrée prend la place de Lorenza comme médium de Balsamo. Le paysan Gilbert prend le privilège royal sur le corps d'Andrée. Dans l'unité de lieu se trouve le roi, l'usurpateur, et le paysan. Le roi se trouve impuissant devant ce qui paraît être la mort d'une fille de l'aristocratie. Et c'est le paysan qui domine la volonté d'une aristocrate en se déguisant en roi.

Encore une fois la réitération complexe dans le feuilleton se montre importante. Le nombre de fonctions est limité mais ses combinaisons avec des personnages sont infinies.

Cette subdivision de fonctions dans plusieurs personnages rend la lecture plus facile. Quand un personnage prend l'identité d'un autre, la variation augmente sans présenter de nouvelles données au lecteur populaire. Le lecteur populaire veut avoir des points de repère sans subir l'ennui de la répétition banale. Gilbert adopte le caractère actif et conspirateur de Balsamo au moment où celui-ci devient passif et se décourage. En répartissant les deux forces entre Gilbert et Balsamo, Dumas fait sentir une complexité dans chaque personnage sans avoir besoin de créer de nouveaux éléments. L'histoire continue, légèrement différente, avec chaque nouveau dédoublement de fonction. Une cohérence de répétitions narratives se produit et donne l'illusion de la variété naturelle.

### C. La voyance fictive

Balsamo reste le personnage qui fait l'intérêt du roman. Sa voyance fictive marque la troisième cohérence structurelle de forme dans le récit. Personnage fictif, inséré dans un passé réel, Balsamo ne peut voir l'avenir que grâce à son créateur, Dumas, qui appartient à cet avenir et qui s'intéresse au passé historique suivant ses propres interprétations. Décrit de manière abstraite, l'enjeu de Dumas semble bien complexe puisque le réel et le fictif se confondent dans un va-et-vient du temps.

La voyance fictive de Balsamo rend possible le dépassement des limites linéaires du récit même sans que le lecteur populaire le remarque. L'arrivée de Balsamo et de Marie-Antoinette au château de Taverney montre les possibilités de cette voyance fictive. Balsamo doit s'arrêter au château du baron de Taverney le 14 mai 1770 parce que sa voiture s'est enfoncée dans la boue lors d'un orage soudain. Plusieurs mouvements sont ensuite orchestrés pour établir sa maîtrise du temps :

- 1) Balsamo précise les détails d'un passé fictif des personnages du récit. Il se prétend l'ancien ami du baron de Taverney qui l'avait protégé d'une balle mortelle dans une bataille quarante ans plus tôt.<sup>22</sup>

- 2) Balsamo peut voir le futur proche de l'intrigue du roman en se servant des voyantes. Par exemple, c'est sous l'effet du sommeil magnétique que la fille du baron, Andrée, lui prédit l'arrivée de Marie-Antoinette pour le lendemain.<sup>23</sup>
- 3) Balsamo annonce aux personnages fictifs la conjonction du récit avec l'Histoire. Grâce aux renseignements d'Andrée, Balsamo peut « voir » l'arrivée proche de Marie-Antoinette. En fait, elle est en voyage de Vienne à Versailles pour se marier avec le dauphin.<sup>24</sup>
- 4) Balsamo annonce le destin d'un personnage historique. Comme prévu, le cortège royal, s'arrête à Taverney. Balsamo fait voir à Marie-Antoinette, dans une carafe d'eau, son destin et la guillotine. Elle s'évanouit.<sup>25</sup>

Par l'outil de la voyance fictive, Dumas fait croire que Balsamo peut maîtriser le temps et l'histoire et, par conséquent, le lecteur est déplacé dans le temps à l'année de 1774 pour que ce sorcier du temps puisse toujours remanier l'avenir du 19<sup>e</sup> siècle. Cet avenir est en réalité le présent du lecteur, mais il préfère ignorer cette vérité. Dans l'espace de quelques chapitres, le pouvoir magique de Balsamo est établi et le voyage à travers le temps devient possible.

La voyance fictive de Balsamo vient d'un jeu de temps qui n'est possible que par la lecture de l'écrit. Le raconteur doit suivre un ordre chronologique pour ne pas faire perdre le train de l'histoire à ses auditeurs. Par contre, le lecteur peut s'arrêter et se référer à un événement déjà décrit dans un texte. Ainsi, la lecture rend possible le dépassement des limites du temps. Dans *The Historical Novel*, Lukacs note que le drame doit toujours aller de l'avant tandis que le roman peut s'écarter du temps pour considérer les petits détails qui produisent de grands événements:

... it is precisely the novel's greater breadth, the fact that its principal aim is the broad and gradual development of character (as opposed to the dramatic explosion of qualities already present in a character) that gives a greater concentration and a new emphasis to the typical.<sup>26</sup>

les Français sont comme des enfants devant leur dessert.

Quelquefois pourtant le régime écoeure. On remarque le manque d'engagement politique après tant de guerres et d'insurrections. Désormais les politiciens ne pensent plus qu'à gagner et à garder des postes ministériels lucratifs. La faveur politique est préférée à la responsabilité sociale. Dans le secteur commercial, l'abordable supplée à l'artisanal. Dans le gouvernement, la prérogative remplace la politique. Lassée d'un siècle de doute et d'une prolifération de questions sociales, la France sait ce qu'elle veut, non pas en quoi elle croit.

Un courtier d'influence orléannais se sentirait à l'aise dans la cour de Louis XV telle que décrite par Dumas dans *Joseph Balsamo*. Richelieu, qui intriguait contre la présentation de Dubarry, s'allie avec elle pour déposer Choiseul.<sup>27</sup> Le roi laisse croire qu'il va « remercier » celui-ci, mais le garde quand-même pour gêner les intrigants.<sup>28</sup> Louis XV confère des titres de prestige à Zamore et à Gilbert pour plaire à sa maîtresse.<sup>29</sup> Le baron de Taverney est prêt à prostituer sa fille pour obtenir la faveur royale.<sup>30</sup> Ce trafic d'influence que raconte le feuilleton en bas de la page du journal est le miroir des intrigues du monde rapporté en haut de la page. L'équilibre délicat de la constitution de 1831 ne fait pas partie de la tradition française d'autorité centrale autocratique. Sans la main forte d'un vrai chef, le pays se sent à la dérive. Privés de la structure d'un programme partisan, les députés orléannais se contentent de fabriquer des offices ministériels.<sup>31</sup> Le parlement se caractérise par une vaste gamme de talents, un manque total de législation libérale et une prolifération d'intrigues inutiles. Le manque de vision sociale se trouve et dans le monde réel et dans le roman. En base de la page de *La Presse* on a les intrigues de Dubarry et de Richelieu. En haut de la page du journal sont décrits les derniers déménagements ministériels. Dans les deux mondes, l'échange d'avantages politiques se montre plus importante que l'exercice législatif pour le bien de la société.

Comme dans la politique, la valeur d'échange devient plus importante pour la vie quotidienne que les valeurs authentiques.<sup>32</sup> L'argent prend la première place comme agent pour le bien dans la vie. Delphine Girardin, femme de l'éditeur, exhorte les abonnés de *La*

*Presse* à se gâter, parce que le luxe crée de la charité.<sup>33</sup> Après tout, la dépense crée l'emploi. Dans le roman, Dubarry ne peut se présenter à la cour, faute de coiffeur, de robe et de carrosse.<sup>34</sup> Elle se tire de cette situation grâce à l'intervention de Balsamo. La lectrice du feuilleton, elle aussi, peut trouver tout à la Samaritaine, le nouveau magasin à rayons. L'argent facile permet de séduire tout le monde. Dans le roman, le Cardinal Rohan ne s'inquiète pas de s'endetter à l'égard de Balsamo. Assuré du succès auprès du roi, la première action du baron de Taverney est de donner de l'argent à ses enfants. Sous la Monarchie de Juillet, l'aristocratie s'unit à la bourgeoisie dans les affaires « en particulier les banques, les assurances, les chemins de fer, les mines et l'acier. »<sup>35</sup> L'aristocrate juge digne pour son fils le métier de banquier parce que, dans la vie, celui qui gère l'argent maîtrise les espoirs du monde. Dans le roman, Gilbert, le fils de la terre, emprunte de l'argent à Balsamo pour s'acheter de nouveaux vêtements. Dans la société orléanaise, le parvenu qui prétend à la culture s'achète un titre d'aristocrate.<sup>36</sup> La richesse prend une allure démocratique. Les nouveaux riches sont loués parce qu'ils veulent la liberté du marché pour tout le monde sans barrières de classe.<sup>37</sup> La spéculation financière est à la portée de tous. Le bon de placement qui se vendait dans des lots de 1.000- francs ou plus s'offre dans des montants de 100 francs et moins. Après avoir lu le feuilleton de Dumas, le lecteur de *La Presse* peut jeter un coup d'oeil au « feuilleton commercial » dans les dernières pages pour vérifier la rentabilité de son investissement. Sous la Monarchie de Juillet, plus qu'autrefois, l'argent fait le bonheur.

La découverte de la cohérence structurelle du pouvoir médiatisé dans *Joseph Balsamo* n'est pas étonnant, puisque le lecteur populaire de l'époque vit dans un monde où les moyens d'arriver au pouvoir sont considérés comme plus importants que les résultats de l'exercice du pouvoir. L'influence politique et l'argent sont plus importants que le progrès pour parvenir à l'égalité et la richesse sociale. On le constate, Dumas ramène son récit au temps de Louis XV parce que le bonheur emprunté de cette époque ressemble beaucoup à celui de la société orléanaise. Le lecteur populaire peut ainsi imaginer mieux un passé qui ressemble au présent

dans lequel il vit. Autrement dit, Dumas connaît bien son public.

## B. La disparition des valeurs sociales et la réitération complexe

Si la France profitait d'un bien-être matériel sous la Monarchie de Juillet, elle souffre autant de malaise spirituel. La vie en rose des villes attire les paysans, gardiens des valeurs archétypales. La population urbaine augmente de 22% entre 1831 et 1846.<sup>38</sup> Les distinctions régionales et les patois disparaissent en fonction de l'expansion des réseaux de transport et de communication. La morale d'autrefois ne convient plus à une vie qui désormais roule sur des rails de fer. Aux bals masqués, le rythme des galops et des polkas stimule une conduite libertine. La perversion et la violence figurent de plus en plus dans les « faits divers » des journaux; le tiers des naissances est illégitime et l'infanticide ou l'abandon sont considérés comme normaux.<sup>39</sup> Dans le Paris d'Eugène Sue, concurrent de Dumas, le pauvre travailleur honnête est plus misérable que le criminel détenu et nourri par l'Etat. Les valeurs de la terre et du travail n'ont plus d'importance pour une société qui recherche la gratification immédiate. La morale traditionnelle et la croyance religieuse disparaissent sans être remplacées.

Parce que l'étoffe de la société s'effiloche et que les valeurs sociales sont bouleversées, le lecteur populaire s'attache à la certitude de « la suite à demain ». On peut, dans cette perspective, dénoncer le genre du feuilleton comme l'expression d'une exploitation opportuniste des gens sans culture.

Pour rassembler le plus grand nombre de lecteurs autour de ce qui est commun, le roman populaire aborde les grands sujets dans l'espace restreint de ce qui choque le moins. Soumis à un grand nombre de contraintes, il dispose d'une petite palette de teintes criardes mais fondamentales, le noir, le blanc, le rouge et il ne doit ni ménager ni mélanger les couleurs.<sup>40</sup>

Cet écrit alimentaire offre la sécurité d'un monde où les actions des personnes sont prévisibles. Une association longue et familière s'établit entre l'écrivain et le lecteur à force du contact régulier et prolongé du feuilleton, quand il est réussi. L'auteur se sent plus à l'aise pour insérer

ses observations personnelles dans le texte au fur et mesure que l'histoire est acceptée par ses abonnés.<sup>41</sup> L'habitude de recevoir le journal tous les jours commence vers cette époque. Le désir de suivre l'histoire du feuilleton en bas de la page est une des raisons principales de ce succès. La structure prévisible du feuilleton offre un abri de stabilité symbolique contre une société où les valeurs ne sont plus reconnaissables.

La réitération narrative présente dans ce genre d'écrit marque l'évolution d'une tradition orale à une société lettrée. En effet, le nombre de gens capables de lire se multiplie sous la Monarchie de Juillet. En coupant les prix d'abonnement et en ajoutant le feuilleton, plusieurs journaux partagent la fortune de cette nouvelle classe de lecteurs. Autrefois il fallait écouter attentivement pour ne pas manquer ce qui était important dans un récit. La capacité de lire rend possible l'étude du récit. On peut revoir à volonté les points saillants et omettre les sections ennuyeuses. Le passage de l'oral à l'écrit entraîne une révolution dans la perception du monde. Pourtant, dans cette période de transition, la structure répétitive de la connaissance orale reste importante pour l'esprit populaire. Le public attend le refrain de la chanson qui facilitera la mémorisation. Cette répétition se trouve même dans les titres de chapitre chez Dumas. Dans *Joseph Balsamo* le chapitre « Le roi s'ennuie » est suivi par « Le roi s'amuse », et « La double existence — le sommeil » est suivi par « La double existence — la veille ». L'art de conter consiste non plus dans l'introduction de thèmes nouveaux mais dans l'adaptation d'images déjà connues à chaque nouvelle situation et à chaque public différent.<sup>42</sup> Les traits de Balsamo sont accordés à Gilbert. La fonction de Lorenza est transférée à Andrée. Le narrateur accompli ne raconte que ce qui est demandé et toléré de ses auditeurs.<sup>43</sup> La récompense de l'auteur du feuilleton vient de la loyauté des abonnés. Pour la société orléanaise en transition de l'oral à l'écrit, la structure du feuilleton rappelle ses origines à un peuple déraciné de la campagne à la ville.

La cohérence de la réitération narrative dans *Joseph Balsamo* naît ainsi des exigences de ses lecteurs populaires. Si le théâtre donne la vie au monde écrit, le feuilleton anime le

théâtral dans l'écrit. Face à l'incertitude morale, le lecteur y trouve un cadre qui se solidifie grâce à la répétition. Il y découvre une manière de narrer qui lui est familière. Si la finesse poétique manquait à Dumas, il savait *comment raconter*. Voilà pourquoi il fut tellement populaire dans cette société en transition.

### C. La voyance fictive et la nature transitoire de la société orléannaise

Car les sujets de Louis-Philippe ressentent la nature transitoire de leurs institutions sociales. Personne n'est satisfait d'un compromis gouvernemental qui n'est ni une monarchie absolue ni une république Jacobine. Répétant l'erreur fatale de Louis XVI, le roi bourgeois remplace la fleur de lys des Bourbons par le drapeau tricolore des sans-culottes pour montrer qu'il adhère aux principes révolutionnaires bien qu'il ait peur des conséquences de leur mise en oeuvre. Au dessus de la Place de la République, l'enseigne des armées impériales rappelle un passé glorieux où l'avenir offrait des possibilités illimitées. En bas, dans la Chambre des Députés, les courtiers de l'influence se hâtent de réduire les dépenses pour la guerre en Algérie, la seule expédition territoriale du gouvernement orléannais. Obsédés par la distribution des privilèges, les députés se trompent de direction sociale. Le peuple ne veut pas un gouvernement par société anonyme. Les Français regardent le drapeau qui flotte et recherchent une autorité et une identité dignes de leur histoire. Pour eux, la Monarchie de Juillet n'est qu'une étape inévitable dans l'évolution d'une France qui fera l'envie du monde entier.

L'étude de l'Histoire prend une importance capitale à cette époque. Tous les notables essaient d'en écrire pour s'associer avec le nouveau prestige de leurs ancêtres.<sup>44</sup> Balzac, Dumas, Sue et plusieurs autres tentent de romancer l'histoire de la France depuis ses origines. Le grand historien de l'époque, Michelet, se presse de finir son *Histoire de la Révolution Française*, parce que son père, participant de cette histoire, est en train de mourir.<sup>45</sup> La préservation des récits oraux des participants aux années des Lumières devient urgente. *L'His-*

*toire des Girondins* par Lamartine est une grande réussite en 1847. Elle est achetée en plusieurs éditions populaires par ceux qui ne lisent jamais de textes sur l'Histoire. En contraste avec la société orléanaise, le peuple de 1789 marchait vers des fins sociales bien définies: la liberté, l'égalité et la fraternité. A l'ouverture de la session parlementaire de 1843, Lamartine prévient que la France souffre du manque de progrès social. Les Français commencent de plus en plus à chercher dans leur passé pour une direction qui définisse leur avenir.

Quand on perd son chemin, il faut revenir à un endroit repère pour recommencer dans une direction plus sûre. Le lecteur de Dumas en 1847 sait bien que Balsamo n'existe que grâce à son créateur qui appartient aux années 1840. Mais il veut croire que le protagoniste de *Joseph Balsamo* peut s'appuyer sur ses expériences personnelles de l'histoire pour prédire l'avenir. La liquidation des valeurs authentiques par la société orléanaise n'a pas apporté le bonheur moral. Goldmann identifie le phénomène du « héros problématique » qui apparaît à cette époque. Ce héros est proscrit parce qu'il veut rétablir la vertu des valeurs authentiques dans une société corrompue par la poursuite des valeurs de change:

Sur le plan conscient et manifeste, *la vie économique* se compose de gens orientés exclusivement vers les valeurs d'échange, valeurs dégradées, auxquels s'ajoutent dans la production quelques individus ... qui restent orientés vers les valeurs d'usage et qui par cela même se situent en marge de la société et deviennent *des individus problématiques* ...<sup>46</sup>

Le comte de Monte Cristo se venge de la confiscation de sa liberté en manipulant la cupidité de ses adversaires. Balsamo veut créer une société idéale en détruisant les Bourbons. Or, l'avenir fictif de Balsamo fait partie du passé du lecteur de 1847. En effet, l'utopie de Balsamo est le rêve perdu de l'abonné de *La Presse*. La popularité du « héros problématique » révèle une intuition vague que la ruée vers l'or des financiers orléanais ne durera plus longtemps. L'homme prudent cherche à identifier les valeurs certaines du passé dans le portefeuille de son héritage.

La méfiance envers la Monarchie de Juillet reste cachée, comme les franc-maçons de

Balsamo, depuis ses débuts. Des organisations clandestines, comme les Francs Régénérés, demandent un retour aux barricades pour achever le travail de 1830.<sup>47</sup> Blanqui est obsédé par la destruction de la monarchie et de la religion et veut les remplacer par une dictature sanctionnée par un peuple instruit dans les vertus républicaines.<sup>48</sup> La menace réelle de ces organisations reste, cependant, faible. Les franc-maçons de Dumas sont privés d'action ouverte par Balsamo et par la police. La véritable menace à la monarchie bourgeoise est l'ombre de Napoléon. Car dans la société orléanaise, si la génération de 1789 disparaît, les anciens soldats de Napoléon qui veulent un retour à la gloire impériale sont toujours nombreux. Dumas est le nom de guerre que son père s'est donné pour devenir célèbre dans la campagne d'Italie de Napoléon. Louis-Napoléon échoue à réussir une insurrection à Strasbourg en 1836. Ses conspirateurs sont acquittés par des juges qui ont de la sympathie pour le bonapartisme naissant. Il n'y a pire eau que l'eau qui dort. A la surface, le consommateur de 1847 est content de la prospérité économique. Dans les profondeurs de son esprit, il regrette amèrement la perte de l'élan d'antan. En lisant *Joseph Balsamo*, il a le plaisir de s'allier avec celui qui intrigue contre une monarchie dépourvue de politique.

La cohérence structurelle de la voyance fictive dans le roman assure à l'abonné de *La Presse* la possibilité de lire un meilleur avenir dans les événements du passé. La soif de résolution morale amène les français à creuser dans leur histoire pour trouver de quoi se satisfaire. L'appel du « héros problématique » à un retour aux valeurs morales du passé fait de plus en plus de bruit. Un courant profond de mécontentement remonte à la surface et amène à sa chute le gouvernement de compromis social.

## Notes

- <sup>1</sup> Claude Schopp, *Alexandre Dumas, Genius of Life*, (Franklin Watts: New York, 1988), p. 267.
- <sup>2</sup> Umberto Eco, *The Role of the Reader*, (Indiana University Press: Bloomington, 1979), p. 132.
- <sup>3</sup> *La Presse*, 6 septembre 1846, p. 3.
- <sup>4</sup> Alexandre Dumas, *Joseph Balsamo*, (Calman-Lévy Editeurs: Paris, 1925), vol. 3, chap. 76.
- <sup>5</sup> Simon Schama, *Citizens*, (Alfred A. Knopf: New York, 1989), p. 60.
- <sup>6</sup> Joseph Alineau, *La Comtesse du Barry*, (Editions Noël: Paris, 1937), p. 97.
- <sup>7</sup> *Joseph Balsamo*, vol. 4, chaps. 105, 107.
- <sup>8</sup> *Joseph Balsamo*, vol. 3, chaps. 56-57.
- <sup>9</sup> *Joseph Balsamo*, vol. 4, chap. 92.
- <sup>10</sup> *Joseph Balsamo*, vol. 1, chap. 8.
- <sup>11</sup> *Joseph Balsamo*, vol. 4, chap. 121, p. 293.
- <sup>12</sup> *Joseph Balsamo*, vol. 4, chap. 102.
- <sup>13</sup> *op.cit.*, Eco, p. 132.
- <sup>14</sup> Petigen et Stupe eds., *The Science of Fractal Images*, (Springer Verlag: New York, 1988).
- <sup>15</sup> *op.cit.*, Eco, p. 132.
- <sup>16</sup> *Joseph Balsamo*, vol. 1, chap. 4.
- <sup>17</sup> *Joseph Balsamo*, vol. 1, chaps. 41-46.
- <sup>18</sup> *Joseph Balsamo*, vol. 4, chap. 118.
- <sup>19</sup> *Joseph Balsamo*, vol. 4, chap. 120.
- <sup>20</sup> *Joseph Balsamo*, vol. 4, chap. 121.
- <sup>21</sup> *Ibid.*
- <sup>22</sup> *Joseph Balsamo*, vol. 1, chap. 6.
- <sup>23</sup> *Joseph Balsamo*, vol. 1, chap. 9.
- <sup>24</sup> *Joseph Balsamo*, vol. 1, chap. 12.
- <sup>25</sup> *Joseph Balsamo*, vol. 1, chap. 14.
- <sup>26</sup> Georg Lukacs, *The Historical Novel*, (Merlin Press: London, 1962), p. 143-44.
- <sup>27</sup> *Joseph Balsamo*, vol. 3, chap. 77.
- <sup>28</sup> *Joseph Balsamo*, vol. 3, chap. 79.
- <sup>29</sup> *Joseph Balsamo*, vol. 2, chap. 32.
- <sup>30</sup> *Joseph Balsamo*, vol. 4, chap. 112.
- <sup>31</sup> H.A.C. Collingham, *The July Monarchy: A Political History of France 1830-1849*, (Longmen: New York, 1988), p. 89.

- <sup>32</sup> *op.cit.*, Goldmann, p. 38.
- <sup>33</sup> *op.cit.*, Collingham, p. 334.
- <sup>34</sup> *Joseph Balsamo*, vol. 2, chap. 37.
- <sup>35</sup> Théodore Zeldin, *Histoire des passions françaises: 1848-1945*, (Edition du Seuil: Paris, 1980), p. 28.
- <sup>36</sup> *Ibid*, p. 27.
- <sup>37</sup> *op.cit.*, Collingham, p. 334.
- <sup>38</sup> *op.cit.*, Collingham, p. 328.
- <sup>39</sup> *op.cit.*, Collingham, p. 332.
- <sup>40</sup> Michel Nathan, *Splendeurs et misères du roman populaire*, (Presses Universitaires de France: Lyon), p. 192. (C'est nous qui soulignons)
- <sup>41</sup> John S. Wood, « La mythologie sociale dans *Les Mystères de Paris* de Eugène Sue », *La lecture sociocritique du texte romanesque*, Falconer et Mitterand eds., (Samuel Stevens, Hakert and Company: Toronto, 1975), p. 60.
- <sup>42</sup> Walter J. Ong, *Orality and Literacy*, (Methuen: New York, 1985), p. 60.
- <sup>43</sup> *Ibid.*, p. 60.
- <sup>44</sup> *op.cit.*, Collingham, p. 258.
- <sup>45</sup> Michelet, « Préface de l'édition de 1847 », *Histoire de la Révolution française*, (Bouquins, Editions Robert Laffont: Paris, 1987), p. 38.
- <sup>46</sup> *op.cit.*, Goldmann, p. 38.
- <sup>47</sup> *op.cit.*, Collingham, p. 60.
- <sup>48</sup> *op.cit.*, Collingham, p. 366.

Chapitre 2  
Le Collier de la Reine

## I. Dumas au moment d'écrire *Le Collier de la Reine*

L'année 1848 s'annonce comme la plus favorable de la vie de Dumas. A la fin de 1847, les recettes de son Théâtre-Historique battent tous les records, grâce à la réussite de *La Reine Margot* et du *Chevalier de la Maison-Rouge*. Ses oeuvres romanesques semblent s'écrire d'elles-mêmes, sans aucune difficulté. Puisque *Joseph Balsamo* est fini, il a plus de temps disponible pour achever *Le Vicomte de Bragelonne* publié dans *Le Siècle*. Homme désormais nanti de loisirs, Dumas peut s'engager en politique: il retrouve sa voix républicaine muselée depuis 1831. Il est au sommet de sa popularité.

Les revers de fortune qu'il connaît en février sont donc inattendus. Sa dernière réussite est la mise en scène du *Comte de Monte Cristo* du 3 au 4 février. Les douze heures de spectacle sont le dernier événement de la Monarchie de Juillet et une sorte de chant de cygne du drame romantique. Le 10 février 1848, le tribunal de la Seine prononce la séparation de biens des époux Dumas aux torts du mari. Il doit restituer la dot de sa femme Ida Ferrier, un montant de 120.000 francs. Aucune possibilité de délai ne lui est accordée: le 21 février une cour d'appel confirme la décision du tribunal. Le lendemain, le 22 février, cinquante-deux manifestants sans armes sont « massacrés » boulevard des Capucines. Pendant que Louis-Philippe cherche un soutien militaire, Dumas cherche un soutien monétaire. Le roi se fie à l'arrivée rapide des troupes au moyen des nouveaux chemins de fer, les symboles de la puissance de son règne. Le peuple n'a qu'à démolir les ponts ferroviaires pour empêcher ce secours par *deus ex machina*. Dumas, lui, se fie à la réussite critique de son théâtre pour payer les frais du jugement désastreux prononcé contre lui. Mais les Parisiens n'ont plus envie d'assister aux spectacles. Le drame est dans les rues. Le Théâtre-Historique ferme ses portes. Le château de Marly et ses meubles sont mis en vente par autorité de justice pour des sommes dérisoires. Pour Dumas et pour Louis-Philippe, le mois de février 1848 est une rude épreuve.

Dumas n'abdique pas aussi facilement que le roi. Il amène le fidèle Maquet à acheter

ses objets préférés pour lui à l'encan judiciaire. Un certain Jacques-Antoine Doyen achète la maison pour 30.000 francs, mais ne prend jamais possession du château. Maurois trouve que ce nom ressemble trop à celui de l'ancien propriétaire pour qu'il ne s'agisse pas d'une ruse de Dumas.<sup>1</sup> La rétribution est digne de Monte Cristo. Le 23 mars, Dumas fait planter un arbre de la liberté devant les portes du Théâtre-Historique qui sont de nouveau ouvertes au public. Dumas s'est libéré des ses obligations onéreuses par la « vente » de ses biens à Marly. Son intérêt majoritaire dans le Théâtre-Historique lui demeure. Dans tout échec il existe un élément positif. Après une courte période de retraite, Dumas a de nouveau confiance en son destin glorieux.

### A. L'engagement politique

Croyant sa réussite assurée, Dumas se lance dans la politique. Après tout, les martyres de février ont chanté son « chœur des Girondins » aux barricades.<sup>2</sup> En 1830 il était le vainqueur solitaire de Soissons. En 1848, il vaincra le cœur de l'électorat. Il se présente comme candidat en avril 1848 dans plusieurs départements, suivant les règles établies par le gouvernement provisoire. Plusieurs candidats doivent abandonner les sièges gagnés en faveur du meilleur. Dumas n'a pas ce problème. Il ne gagne nulle part. Il perd dans l'Yonne contre le futur Napoléon III par 14.989 contre 3.458.<sup>3</sup> Celui-ci abandonne le siège de l'Yonne pour représenter Paris où il a réussi aussi à se faire élire. Dumas, lui, se présente à la deuxième élection nécessitée par la démission de Louis-Napoléon. Le nombre de votes en faveur de Dumas est si faible qu'il ne figure pas dans les résultats officiels. Il avait attendu l'acclamation publique; il retrouve l'indifférence. L'électorat ne prend pas au sérieux l'écrivain des romans-feuilletons. Dumas voulait créer l'histoire. Désormais il doit se contenter d'écrire des histoires.

### B. Les affaires en baisse

Dumas revient à l'attaque au théâtre. Il n'y réussit pas non plus. En période de boule-

versement social, chaque minute est précieuse. Personne ne s'intéresse à une oeuvre mélodramatique qui prend des heures à se dénouer. Dumas ne comprend pas le changement d'esprit populaire. Il fouille en vain dans son répertoire pour trouver un sujet qui répondrait au goût populaire. Le nombre de pièces présentées au Théâtre-Historique se multiplie précisément parce que rien n'y réussit. Les recettes de 1848 n'atteignent même pas la moitié de celles de 1847. Il essaie des pièces d'autres auteurs: *La Marâtre* de Balzac est un échec total qui amène le Théâtre-Historique au bord de la faillite en mai. Les vedettes du genre se retrouvent dans l'indigence. Marie Dorval, qui avait fait le succès d'*Antony* de Dumas doit reprendre le dur métier d'actrice errante. Elle en mourra en 1849. Quand Dumas crée une « souscription artistique » à sa mémoire, les dons ne rapportent que « 190 francs 50 centimes ». <sup>4</sup> Il ne s'agit plus ni de sujet ni d'auteur ni de comédien. Au théâtre Dumas ne retrouve ni applaudissements ni sifflets. Le genre du drame romantique est mort.

Le silence des spectateurs nuit aux romans de l'ancien maître du populaire. Privé de la communication avec les spectateurs du théâtre, Dumas ne sait plus comment façonner ses intrigues pour qu'elles correspondent au goût moderne. Le feuilleton dans *Le Siècle* n'est que la suite banale de la suite des *Trois Mousquetaires*. <sup>5</sup> A la fin de 1848, il recommence *Les Mémoires d'un Médecin*. Mais le génie du populaire lui manque. *Le Collier de la Reine*, sujet de notre étude, n'arrive pas à dépasser l'intérêt des faits historiques liés à l'affaire. Si la répétition narrative captait autrefois l'intérêt des lecteurs, la formule ennue le lecteur engagé de 1848. Dumas, le vieux soldat, répète des histoires déjà mille fois entendues. On achète le journal pour ses informations, non pas pour le feuilleton. Dumas a perdu ses fidèles lecteurs.

Nous avons déjà suggéré que, dans le deuxième mouvement du cycle des rapports entre la politique et la littérature populaire, l'écrivain s'isole du nouveau libéralisme social en répétant des formules littéraires dépassées. C'est bien le cas avec Dumas en 1848. La France veut de la nouveauté et non pas de l'histoire. Au moment d'écrire *Le Collier de la Reine*, Dumas n'entend plus la voix de la galerie. Il hésite à abandonner les formules d'hier qui ne

répondent plus à l'actualité. Il ressemble à Marie Dorval: il se sent le comédien oublié qui joue des rôles secondaires pour un public aux goûts démodés. Au théâtre, Dumas père sera remplacé par Dumas fils. Le vieux lion rugit dans sa cage, mais il n'a plus de dents. La société est à la recherche d'une nouvelle identité. L'artiste ne comprend pas pourquoi les succès d'hier ne sont plus accueillis. Il n'est pas étonnant que Dumas écrive une histoire de déception et de trahison. A cette époque il n'a pas encore compris que le public l'abandonne.

## II. Les cohérences structurelles du Collier de la Reine

L'intrigue de Dumas est encore loin de la Révolution, qui est pourtant le sujet déclaré du cycle. Dans l'affaire du collier il s'agit d'une célèbre fraude de 1784 qui met en doute la crédibilité de l'Eglise et de la monarchie. Au moyen de lettres factices et d'une imposture, Jeanne de La Motte persuade le Cardinal Rohan que la reine veut qu'il achète un bijou de valeur immense pour retrouver la faveur royale. Se croyant l'amant de la reine à cause des confiances échangées avec un imposteur, Rohan arrange la livraison d'un collier de diamants. Le bijou est perdu et ne sera jamais retrouvé. L'escroquerie n'est découverte que six mois plus tard au défaut du premier paiement de la dette. Rohan s'obstine à répéter qu'il a agi au nom de la reine. Mme de La Motte, qui n'a pas fui le pays, se défend comme étant l'agent de Marie-Antoinette. Sa majesté ne comparait jamais devant les juges bourgeois qui sont à la recherche de la vérité dans cette affaire. La réticence royale fait croire à la culpabilité de la reine: le peuple n'hésite pas à condamner la reine d'adultère et d'escroquerie. Pour Dumas, l'affaire du collier montre que le peuple se trompe facilement sur le vrai caractère d'un esprit noble. Abandonné par son public, Dumas se console en racontant comment un méchant et un inférieur parvient, grâce au jeu des ressemblances, à prendre la place d'une personne vraiment supérieure.

## A. Le faux double

La cohérence structurelle du double méchant se manifeste dans deux épisodes, le bal de l'Opéra <sup>6</sup> et le rendez-vous dans les jardins de Versailles. <sup>7</sup> Dans les deux cas la substitution se fait en trois étapes: l'exposition d'une véritable indiscretion de la part de Marie-Antoinette, l'erreur sur la personne dans l'identification d'Oliva Leguay comme la reine, vue dans un lieu compromettant, et la condamnation de Marie-Antoinette pour les torts de la fausse reine, Oliva, devenue son double maléfique. Dans *Le Collier de la Reine*, la société finit par croire le pire sans connaître jamais la vérité.

### 1) Le faux double présenté lors du bal de l'Opéra

Dans le récit de Dumas, la présence indiscrete de la « reine » à un bal masqué figure comme prélude de l'escroquerie morale aux bains d'Apollon dans le parc de Versailles. Marie-Antoinette et Andrée de Taverney, la voyante de Joseph Balsamo, vont à Paris, déguisées, contre la volonté du roi. Elles veulent donner de l'argent à Jeanne de La Motte qui se dit l'héritière indigente des Valois. L'escapade est noble mais imprudente puisqu'elle provoque l'impression que la reine sort la nuit pour son divertissement. En fait, celle-ci s'évade de Versailles une deuxième fois pour assister à une séance magnétique de Mesmer où Jeanne de La Motte reconnaît sa bienfaitrice et l'empêche de rester dans ce lieu compromettant. Malheureusement, les vapeurs du baquet de Mesmer donnent des convulsions à une femme qui ressemble parfaitement à sa majesté. Dans le clair-obscur de la chambre du thaumaturge, les spectateurs ne doutent pas un instant que c'est la « reine » qui fait scandale en tombant dans des extases magiques. Cagliostro reconnaît cette femme comme Oliva, ancienne servante chez les Taverneys sous le nom de Nicole. Il l'amène au bal de l'Opéra. Dans un lieu où tout le monde est déguisé en noir et en blanc, les couleurs du domino, Oliva est prise pour Marie-Antoinette devant le Cardinal Rohan. Monsieur de Provence, le Comte d'Artois, le Comte de Charny, et Philippe témoignent tous, le lendemain, qu'ils ont vu la reine dans les bras d'un

inconnu. Louis XVI prétend qu'il était avec sa femme pendant la nuit en question. Mais, son explication n'est pas vraisemblable puisque toute la cour sait que le couple royal, d'habitude, ne partage pas la même chambre. Pour eux la reine est infidèle et le roi est trompé. L'honneur royal en est ainsi entaché par les actions d'un faux double, Oliva au bal de l'Opéra.

## 2) L'identité du faux double confirmée dans un rendez-vous nocturne

Si le faux double est présenté lors du bal de l'Opéra, cette imposture sera acceptée dans un rendez-vous nocturne au parc de Versailles. Dès que la fausse reine prend la place de la véritable reine, l'escroquerie morale de la femme du roi est supposée. Encore une fois l'indiscrétion réelle de Marie-Antoinette, cette fois-ci son amour pour le comte de Charny, rendra plausible sa présence dans un lieu interdit.

Le véritable tort de Marie-Antoinette, qui rend possible la fraude du rendez-vous nocturne, est d'avouer au comte de Charny qu'elle éprouve un amour impossible. Celui-ci, affaibli par les blessures d'un duel pour l'honneur de la reine, s'évanouit dans ses bras accueillants en lui avouant sa passion. Dans un moment de confiance téméraire, la reine avoue un sentiment réciproque. Elle s'en repent tout de suite: l'exil du comte dans ses terrains de Picardie est prescrit au nom de ses blessures. Dans cette première étape, Marie-Antoinette est vraiment coupable de sentiments adultères. Plus tard, il sera difficile de nier le fait qu'elle avait été tentée par un amour interdit. Les autres se tromperont sur le nom de l'amant, mais non pas sur le péché.

Puisque plusieurs personnes supposent que la reine a un amant, sa présence indiscrette au parc de Versailles est davantage vraisemblable. Jeanne de La Motte en profite pour faire prendre Oliva pour la reine à fin de gagner la confiance du cardinal Rohan. La fausse reine donne une rose à celui-ci lors d'un rendez-vous nocturne aux jardins de Versailles. Il la prend pour le signe d'une approbation de l'achat du collier qui doit être livré par l'intermédiaire de Mme. de La Motte. Celle-ci s'inspire du fait que Marie-Antoinette lui avait demandé un tel

service, mais a changé d'avis face par manque d'argent. Le cardinal n'a pas de raison pour douter que la reine désire le collier. Et, pendant que le cardinal participe volontiers à cette pantomime, le véritable amant, Charny surveille, en cachette, la transaction. Lui aussi se croit trahi par la reine qu'il suppose voir dans les ténèbres du jardin. Même si la noble Autrichienne se défend d'une bagatelle imprudente et d'un amour impossible, les imprudences du faux double semble davantage croyable puisqu'elles s'inspirent des désirs refoulés de la reine. Les actions de la fausse reine deviennent alors vraisemblable pour le cardinal et pour le comte de Charny.

La ruse de La Motte peut désormais augmenter dans un deuxième rendez-vous nocturne. Cette fois-ci la fausse reine reçoit le cardinal avec beaucoup plus de chaleur. Elle tend la main à Rohan, et tous deux s'éloignent pour partager les plaisirs de l'amour dans la grotte aux bains d'Apollon. Aveugle par l'ambition, Rohan croit que la femme qui s'est donnée à lui est la reine. Cette deuxième rencontre est aussi vue par Charny qui s'évanouit de douleur, croyant à la trahison de la reine. De même que pour le bal de l'Opéra, une véritable infidélité donne vraisemblance à une condamnation injuste.

Jusqu'à ce point, Marie-Antoinette n'est coupable que de pensées adultères. Mais un troisième rendez-vous nocturne au parc de Versailles va voir la fausse reine remplacée par la véritable. Le brave Charny accuse Marie-Antoinette d'insouciance morale. Elle nie l'accusation puisqu'elle ne sort jamais du palais après quatre heures depuis l'affaire du baquet de Mesmer. Elle lui rappelle la ressemblance avec Oliva et l'invite de l'accompagner cette nuit dans le but de dévoiler l'imposture. Après des heures d'attente inutile, elle demande à Charny de reproduire les actions des malfaiteurs. La tentation est trop puissante. Ils s'avouent leur amour dans le lieu même où a eu lieu la comédie des doubles. Comme auparavant, il y a un témoin secret. Cette fois-ci c'est Philippe de Taverney. En essayant de prouver son innocence, Marie-Antoinette commet le délit dont elle est accusée. Le faux devient vrai: la véritable reine prend rendez-vous nocturne avec son véritable amant, Charny.

### 3) Le faux double reflet de la vérité

C'est l'expression de la libido de la reine dans les actions d'Oliva qui distingue la cohérence structurelle du faux double d'un simple cliché de fausse identité. Plus qu'une simple imposture, le faux double dévoile le désir refoulé de la personne dédoublée. Faussement accusée, Marie-Antoinette se débarrasse des contraintes royales et s'abandonne aux passions de son double. Le dévoilement de l'imposture n'a pas d'importance. La découverte des sentiments inhibés est le point visé. Si Lorenza divulguait sa passion sous l'hypnose dans *Joseph Balsamo*, les sentiments de Marie-Antoinette sont révélés dans *Le Collier de la Reine* à travers les actions d'un imposteur. Suivant Dumas, la reine veut sortir en ville pour échapper à l'ordre étouffant de Versailles. Sous les traits d'Oliva, elle s'abandonne aux vapeurs de Mesmer et aux délices du bal de l'Opéra. Par l'effet de substitution, le personnage d'Oliva fait vivre les désirs cachés de Marie-Antoinette. Ainsi la fonction du faux double dans *Le Collier de la Reine* dépasse celle d'une imposture.

Ce faux double dévoile aussi les ambitions secrètes de ceux qui sont dupés par l'imposture. M. De Provence croit à la faiblesse morale de sa belle-soeur. A la séance de Mesmer il prend sans peine Oliva pour Marie-Antoinette. Rohan recherche la faveur royale. Il prend facilement la « reine » muette au bal de l'Opéra et dans les jardins de Versailles pour la véritable. Charny veut que la femme du roi soit son amante. Il croit à l'infidélité de Marie-Antoinette quand il voit son faux double en flagrant délit avec le cardinal Rohan. Les actions du double amènent ces personnages à croire à leurs fantaisies. Celui qui ne cherche pas à connaître la vraie femme est destiné à être victime d'illusions. Oliva n'est démasquée que lors de la confrontation de Charny avec la reine véritable. Lui, seul, peut jouir de la faveur de la reine parce qu'il ose demander la vérité.

Voici un résumé des trois impostures au parc de Versailles:

| <b>LE FAUX DOUBLE AUX BAINS D'APOLLON</b> |  |  |   |
|---|--|--|---|
|   | <b>Premier<br/>rendez-vous<br/>nocturne</b>  | <b>Deuxième<br/>rendez-vous<br/>nocturne</b>   | <b>Troisième<br/>rendez-vous<br/>nocturne</b>                     |
| <b>Personnages<br/>véritables</b>         | -Rohan<br>-Oliva/Nicole<br>-Jeanne de la Motte   | -Rohan<br>-Oliva/Nicole<br>-Jeanne de la Motte   | -Charmy<br>-Marie-Antoinette                                      |
| <b>Personnages imités</b>                 | Marie-Antoinette (par Oliva)   | Marie-Antoinette (par Oliva)   | -Rohan (par Charmy)<br>-Oliva (par Marie-Antoinette)              |
| <b>Actions</b>                            | Oliva donne une rose à Rohan   | Oliva et Rohan se retirent dans<br>une grotte pour faire l'amour   | Charmy et Marie-Antoinette<br>s'avouent leur amour                |
| <b>Fausse déductions</b>                  | -Rohan croit que la reine<br>l'approuve<br>-Charmy croit que la reine<br>trahit le roi | -Rohan se croit l'amant de la<br>reine alors qu'il s'agissait<br>de Oliva<br>-Charmy croit que la reine le<br>trahit | -Philippe de Taverney croit<br>que la reine trahit le roi         |
| <b>Témoins</b>                            | -Charmy<br>-M. de Provence et les gardes<br>du parc                                    | -Charmy<br>-Philippe de Taverney<br>-M. de Provence et les gardes<br>du parc   | -Philippe de Taverney<br>-M. de Provence et les gardes<br>du parc |

En somme, le faux double est une espèce de miroir défectueux où l'image est vue de biais. Les traits de la personne sont voilés et les défauts sont exagérés par les imperfections de la glace. Il ne s'agit pas d'une simple tromperie. Le faux double prend son départ avec la révélation d'une véritable défaillance de caractère. Marie-Antoinette n'est pas satisfaite avec son mari et la vie royale. Elle recherche la distraction en ville et tombe amoureuse d'un galant. L'imposture d'Oliva n'est pas alors complètement fautive puisqu'elle exagère des faiblesses existantes. Par le jeu du faux double; la foule sera convaincue que la reine trompe le roi et qu'elle dissimule sa convoitise pour le célèbre collier. Dans le récit de Dumas, Marie-Antoinette est amoureuse de Charmy. Elle aura, ainsi, de la peine à nier un amour illicite. La fausse reine, Oliva, ne fait que substituer Rohan pour Charmy. Et la plupart des spectateurs dans la galerie des glaces finissent

par croire le reflet et non pas l'image réelle.

## B. La répétition simple

Le redoublement des actions de la fausse reine par la véritable souveraine au parc de Versailles atteste d'une certaine régression dans le style narratif du récit. Dumas se contente d'une simple répétition: Charny et Marie-Antoinette suivent exactement les pas de Rohan et Oliva. Une répétition aussi simple n'est pas évidente dans *Joseph Balsamo*. L'habileté de la répétition complexe, c'est à dire à la « fractale », manque dans *Le Collier de la Reine*. Désormais, le moteur narratif roule à deux temps: le rappel et le présage. La répétition simple achève une action déjà décrite ou elle propose une circonstance à répéter.

### 1) Répétition simple des personnages

La répétition consiste en partie à rappeler des éléments de *Joseph Balsamo* dès le début du *Collier de la Reine* par l'introduction du personnage de Cagliostro. Dumas regroupe neuf personnes dont trois sont déjà connues: le duc de Richelieu, le baron de Taverney et Mme. Dubarry. Une quatrième, le comte de Cagliostro, évoque Balsamo. Il prétend, comme lui, à une vieillesse qui remonte au règne de Cléopâtre. Et il possède le secret de l'élixir de vie. Il présage aussi les destins malheureux des invités. Sa physionomie a dû changer, cependant, puisqu'aucun des invités ne reconnaît le sorcier dans sa nouvelle incarnation. Or, puisqu'une description physique lui manque, le lecteur comprend sans peine que Cagliostro est la réincarnation de Balsamo. Le lecteur voit la ressemblance par une répétition des traits psychologiques.

Ce rappel des éléments de *Joseph Balsamo* se retrouve aussi dans le personnage d'Oliva. Cagliostro, le ci-devant Balsamo, la reconnaît comme étant l'ex-Nicole. Dans le roman précédent, le duc de Richelieu était frappé par la ressemblance de Nicole avec la reine. Dans *Le Collier de la Reine*, le cardinal Rohan prend, d'une pareille manière, Oliva/Nicole

pour Marie-Antoinette. Ce double royal loge dans la chambre même qu'avait habité Lorenza dans *Joseph Balsamo*. Comme cette dernière, elle y est quasiment prisonnière. Elle est aussi nécessaire aux projets du sorcier. Pourtant, elle ne partage pas le caractère voyant de Lorenza. Bien qu'elle change de nom, elle garde son identité établie dans les pages de *Joseph Balsamo*. Encore une fois, le rappel direct des éléments du roman précédent est évident.

Comme on l'a déjà remarqué, la stabilité des caractères importe dans la production du feuilleton. L'art du genre consiste à masquer le manque de développement. Dans *Le Collier de la Reine*, Dumas n'utilise que la moitié de la recette du succès de la réitération complexe. Il donne de nouvelles appellations qui entraînent Balsamo et Nicole de la fiction jusqu'à la vérité historique. Mentionnons que le comte de Cagliostro et Oliva Nicole Leguay sont des personnages historiques qui figurent dans les interrogatoires authentiques de l'affaire du collier. Le saut de la fiction à la vérité est intéressant pour le lecteur cultivé, mais ne séduit pas le lecteur ordinaire. Le changement des noms ne suffit pas à maquiller un manque de créativité. La réitération simple, limitée au rappel, ne réussit pas à animer les personnages du récit.

## 2) Réitération simple des péripéties

La rencontre nocturne d'Oliva et de Rohan au parc de Versailles apparaît comme une sorte de répétition du véritable drame qui va se jouer entre Marie-Antoinette et Charny. Puisque nous avons déjà analysé cette épisode, il suffit de dire que l'inconstance supposée préfigure avec exactitude le péché véritable. La réitération simple est présagée et accomplie sans grande modification. On peut même dire que ce rapprochement des deux rendez-vous annule l'effet de coup de théâtre que produirait la découverte soudaine d'une reine adultère.

En préfigurant la fraude de Jeanne de La Motte, l'affaire de l'ambassade portugaise joue le même rôle banalisant en ce qui concerne l'affaire du collier. Tout d'abord, il faut noter une réitération simple de personnages: Beausire, comme sa femme Oliva, apparaît déjà dans *Joseph Balsamo*. Ceci dit, nous devons regarder de plus près le phénomène de réitération

simple de l'intrigue en résumant les deux crimes. Voici comment se déroule la conspiration de Beausire :

- 1) S'inspirant des idées de Cagliostro, Beausire réussit à convaincre les employés de l'ambassade qu'il remplace leur patron en vacances.
- 2) Il se refuse le vol trop facile de la caisse diplomatique par l'affaire plus lucrative du collier.
- 3) Beausire se présente chez les marchands du collier de la reine comme agent de sa majesté portugaise qui désire acheter le bijou.
- 4) Quand on lui montre une copie, son indignation est tellement crédible que les joailliers se rendent à l'ambassade pour faire leurs excuses.
- 5) Soudainement, le complot s'écroule au moment du retour imprévu du véritable ambassadeur. Beausire et ses conspirateurs s'échappent sans aucun bénéfice et d'une manière bouffonne.

Sans aucune timidité, Dumas répète la même formule pour présenter son interprétation de l'escroquerie de Mme de La Motte:

- 1) C'est toujours Cagliostro qui suggère indirectement à Mme. de la Motte la méthode à suivre pour accomplir le vol du collier en montrant la ressemblance d'Oliva avec la reine.
- 2) Insatisfaite des dons de Rohan, Jeanne de la Motte recherche le grand prix, le collier de la reine.
- 3) De même que Beausire, elle réussit de se présenter comme un délégué royal au moyen d'une imposture.
- 4) Rohan ne croit pas à l'indignation de Marie-Antoinette et ne voit que l'approbation implicite de la reine.
- 5) La découverte de l'imposture d'Oliva dévoile l'escroquerie. Jeanne de La Motte ne tire de cette fraude que la marque du bourreau de Paris.

Les actions de Beausire avaient présagé exactement celles de Jeanne de la Motte. Le lecteur sait d'avance le résultat des efforts de La Motte. Pire même, il trouve un peu ridicule l'affaire du collier puisqu'elle ressemble tellement à la farce de l'ambassade. La symétrie de Dumas est intéressante, mais l'aventure de l'ambassade portugaise diminue l'éclat de la fraude du siècle.

Cette répétition simple des péripéties enlève l'intérêt principal du récit. Notre analyse de la répétition complexe de *Joseph Balsamo* a montré combien il est important de modifier un élément pour donner l'illusion de complexité à une répétition banale. Le changement de noms de Balsamo et de Nicole ne suffit pas à dissimuler un manque de développement des personnages. Le remplacement des comédiens aux bains d'Apollon ne réussit pas à combler un manque d'invention. La répétition des actions de Beausire par Jeanne de la Motte nuit à la fascination naturelle qu'exerce une escroquerie audacieuse. Dumas ne sent plus quels éléments il faut modifier pour produire une répétition narrative qui plaise aux lecteurs. Le génie de la répétition complexe lui manque. Et le lecteur finit par s'ennuyer en lisant l'interprétation que donne Dumas de l'affaire du siècle. Qui l'aurait cru?

Dans *Le Collier de la Reine* Dumas révèle un manque d'inspiration dans le remplacement de la répétition complexe par la répétition simple. Les habitués de la table de Dumas attendent un repas solide plein de personnages et d'intrigues. Ils retrouvent cependant une « nouvelle cuisine » où la présentation a plus d'importance que l'apaisement de la faim. La création du double méchant est brillante, mais elle manque de substance. On veut savoir ce qui est advenu du célèbre collier. Or, la vérité de l'affaire n'est jamais révélée. Les conséquences historiques de cette escroquerie se cachent derrière les artifices de Dumas. Et cette dépréciation de l'intérêt historique apparaît comme une troisième cohérence structurelle du roman.

### C. La décoloration de l'Histoire

Il faut mettre en contraste les faits historiques avec le récit de Dumas pour montrer à quel point celui-ci banalise les conséquences politiques de l'affaire. L'audace de la cour de

justice de Paris, dans la réalité historique de 1785, est presque inimaginable, puisque les juges civiques mettent en cause et l'Eglise et la Monarchie! Le pape Pie VI se fâche parce que son « émissaire », Rohan, doit se défendre dans une cour laïque. Le roi Louis XVI est irrité parce que le cardinal se croit l'amant de sa femme. Aucune issue propice ne se présente. Si le cardinal est dupé par un appel à sa vanité, la faiblesse morale de l'Eglise serait prouvée. Si l'on croit au célèbre rendez-vous nocturne, la prudence morale de Marie-Antoinette est mise en question. Les gazetiers s'en régalent; des pamphlets enflammés se vendent partout. Les gens de la rue chantent des calomnies contre la reine. Pour la première fois, le pouvoir irrécusable de la monarchie est mis sur la sellette.<sup>8</sup> En 1785, les bourgeois de Paris osent rendre leur jugement sur les moeurs ecclésiastiques et la crédibilité de la monarchie.

En 1848, au moment où *Le Collier de la Reine* paraît dans *La Presse*, la bourgeoisie ose de nouveau prononcer son jugement critique contre la monarchie. Le conflit de la bourgeoisie et de la monarchie Bourbon a commencé en 1785 par les interrogatoires de l'affaire du collier de la reine. Le combat prend fin en 1848 avec l'abdication de Louis-Philippe. Chose étrange, Dumas refuse d'évoquer l'importance politique de l'affaire de 1785 et son parallèle avec 1848. Pourtant l'intrépidité de Jeanne de la Motte pourrait faire appel à l'esprit anti-monarchique de 1848. Comme femme qui expose les excès des privilégiés, elle semble faite sur mesures pour le public de 1848. Et le mythe de la Motte est toujours présent dans l'esprit populaire. Les journaux ont rapporté en 1844 la mort à Paris d'une mystérieuse « Comtesse Jeanne » qui était en train de brûler des documents privés de la ci-devant Jeanne de la Motte.<sup>9</sup> L'affaire est importante, s'adapte au feuilleton, et correspond à l'état d'esprit populaire de 1848 à 1850. Or, Dumas se contente de donner toute l'importance dans sa fiction à une intrigue d'amour refoulée au détriment des véritables éléments de la fraude.

### 1) La décoloration des personnages historiques

Les personnages de Dumas sont bien fades face à leurs réalités historiques. Dans la

fiction, Rohan est un conspirateur sans motif évident, La Motte tente sans préméditation le vol du collier et Cagliostro est l'agent clandestin qui dévoile l'affaire. Or, dans la réalité, Rohan est un ambitieux qui voudrait prendre la place du roi, Jeanne de La Motte est un escroc accompli, et Cagliostro est un charlatan séduisant. Dans la fiction de Dumas, la réitération simple de personnages de *Joseph Balsamo*, et l'épisode de l'échec du vol à l'ambassade portugaise préfigurent la banalité de l'escroquerie de Jeanne de la Motte. Or, les personnalités de la réalité historique avaient créé un récit beaucoup plus riche en couleurs.

Voici comment le destin réunit, dans la vérité historique, les trois personnages principaux de l'affaire. Pour réussir dans ses ambitions de premier ministre, Rohan doit se rapprocher de la reine. Or, comme ambassadeur à Vienne, ses goûts dépensiers et sa vie libertine avaient scandalisé Marie-Thérèse. Sa fille, Marie-Antoinette, est résolue à ne jamais le recevoir. Rohan écoute donc avec plaisir les présages de réconciliation avec elle que lui offre Cagliostro. Le cardinal affirme en effet que le comte fabrique de l'or pour lui. De son côté, Cagliostro cherche un abri chez le cardinal contre des poursuites judiciaires intentées contre lui par plusieurs patients victimes de l'échec de ses traitements. Pour garder cette protection, Cagliostro présage un destin au cardinal qui s'adapte aux ambitions de celui-ci. Dans la réalité historique de 1781, Cagliostro se trouve à Strasbourg à côté du cardinal. Ils écoutent ensemble le plaidoyer de Jeanne de La Motte, qui prétend à l'héritage royal des Valois. En 1783, celle-ci se souvient de la confiance naïve de Rohan envers le charlatan Cagliostro à Strasbourg. Jeanne de la Motte et Cagliostro habitent des maisons achetées pour eux par Rohan dans le même coin du Marais. En femme habile, elle joue de l'ambition de Rohan comme Cagliostro. Dans la réalité la véritable Jeanne de La Motte avait une ruse beaucoup plus habile que celle qui est décrite par Dumas. En somme, les rapports entre le cardinal Rohan, Jeanne de la Motte et Cagliostro ont une réalité théâtrale et une richesse psychologique dans la réalité historique qui manquent dans la version romanesque de Dumas.

un détail historique qu'omet Dumas. Pour les Français de 1784, l'acquittement de Rohan semble démontrer la culpabilité de Marie-Antoinette dans l'affaire. Dans la réalité historique, les bourgeois de Paris, eux, rendent leur jugement contre la monarchie. Dans son roman, Dumas n'en parle pas. Les conséquences politiques du jugement ne figurent pas dans son récit.

Et Dumas évite de suivre les vies des accusés après le jugement. En exil en Angleterre, le Cagliostro historique écrit une « lettre ouverte » contre les abus monarchiques qui servira d'inspiration aux lettres de doléances révolutionnaires. Il meurt dix ans plus tard dans une prison papale en Italie sans jamais revenir en France. Toujours le fomentateur, il est condamné pour avoir intrigué contre l'Eglise. Par contre, la véritable Jeanne de la Motte s'échappe de prison en se déguisant en homme. Il est incroyable que l'écrivain du *Comte de Monte Cristo* nous épargne ce détail historique. En 1789 à Londres, elle écrit ses mémoires dans lesquelles elle accuse Marie-Antoinette de tout les abus, y compris d'être lesbienne.<sup>10</sup> Le bruit court en 1789 que La Motte figure dans la marche des femmes sur Versailles. Mais Dumas ne la fait pas voir dans les plusieurs chapitres qu'il consacre à l'épisode. Le Rohan historique est élu à l'Assemblée nationale, mais reste chez lui à Strasbourg pour se consacrer à des oeuvres charitables. Pendant plus de cent ans, la famille Rohan travaille à payer la dette du collier. Les destins véritables des personnages principaux de l'affaire rendent justice au jugement des bourgeois de Paris en 1784. Cagliostro et Jeanne de la Motte, dans la réalité historique, se moquent de la monarchie et l'Eglise tandis que Rohan joue le pénitent. Dumas se défend, néanmoins, d'en parler dans son roman.

En fin de compte, les personnages, l'intrigue, et les conséquences politiques de l'escroquerie véritable du collier de la reine sont plus captivants dans la réalité qu'ils ne le sont dans le récit de Dumas. D'habitude, Dumas est accusé d'exagérer les événements historiques. Pour une fois, il est coupable du contraire. La décoloration de l'Histoire est remarquable dans *Le Collier de la Reine*. Pour Dumas, le destin fictif d'Andrée et de Charny est plus important que l'aboutissement historique de l'affaire.

### III. Les cohérences structurelles du Collier de la Reine et la société de la Deuxième République

Vers la fin du récit de Dumas, Louis XVI trouve Charny aux genoux de Marie-Antoinette. Pour se sauver d'une situation compromettante, la reine doit inventer une explication. Le comte recherche l'appui royal pour délivrer Andrée de Taverny de ses vœux au couvent; il veut se marier avec elle. Dans une dernière distorsion des désirs refoulés, Andrée devient l'alter ego de la reine en se mariant avec le comte de Charny. A la fin du roman, ce n'est plus l'audace de l'escroquerie de La Motte qui compte, mais le goût amer d'un mariage fait pour sauver l'honneur de l'autorité monarchique. Une bizarre construction dissimule le véritable amour du roman.

#### A. Le double méchant et la duplicité sociale de la Deuxième République

Curieusement, la société française entre 1848 et 1850 cède à de pareilles dissimulations. En février 1848, elle se marie avec un gouvernement socialiste utopiste bien qu'elle ne recherche que l'autorité et la gloire d'un Napoléon. La femme est exaltée pour sa pureté maternelle, mais le bordel devient le lieu de rencontre habituel. La France de l'époque se veut égalitaire et progressive. Elle se montre de plus en plus autoritaire et répressive avec chaque manifestation populaire de mécontentement.

##### 1) L'idéal de la liberté en face du désir de la sécurité

Au printemps 1848, l'utopie fraternelle semble réalisable. La société française, qui avait dormi sous l'effet soporifique de la prospérité orléanaise et son insipidité politique, s'éveille, se regarde dans le miroir, et discerne des traits qui lui rappellent son ardeur de 1789. Dans son premier mois le Gouvernement Provisoire proclame les principes suivants:

- 25 février Le droit au travail et la création de l'emploi par des *ateliers nationaux*
- 26 février L'abolition de la peine de mort en matière politique.
- 2 mars La limitation de la journée de travail à 10 heures.
- 4 mars La liberté totale de presse et de réunion; l'abolition de l'esclavage.
- 8 mars L'ouverture de la Garde Nationale à tous les citoyens.
- 19 mars L'abolition de la contrainte par corps. <sup>11</sup>

On s'interpelle « citoyen » et on termine les lettres officielles par « Salut et fraternité ». <sup>12</sup>

Dans son livre sur l'époque, Maurice Agulhon se réfère à Flaubert comme témoin oculaire:

« Le négligé des costumes atténuait la différence des rangs sociaux, la haine se cachait, les espérances s'épalaient, la foule était pleine de douceur. » <sup>13</sup> Le carnaval de 1848 dure pendant tout le carême. Jusqu'à l'élection de l'Assemblée constituante du 23 avril 1848, les Français rejettent leurs vêtements coutumiers pour se travestir en jacobins.

Le visage dans le miroir se maquille en révolutionnaire, mais le coeur est toujours conservateur. La fièvre printanière est vite désavouée. Le bal masqué a été sublime, mais il faut nettoyer les dégâts et revenir à la sobriété. Si la France s'énamoure du principe de la liberté, elle redoute néanmoins le désordre social. La République qui s'installe le 4 mai 1848 est de plus en plus hostile au socialisme, en attendant de devenir franchement conservatrice et même réactionnaire. <sup>14</sup> La première manifestation sérieuse, le 15 mai 1848, démarre la réaction contre les « rouges »:

- 20 mai Les ateliers nationaux mis en doute; l'arrestation des militants ouvriers.
- 21 juin Les ouvriers des ateliers nationaux ordonnés hors Paris en service militaire.
- 23-26 juin L'insurrection ouvrière avec 1.400 morts et 1.700 blessés. Des milliers de volontiers arrivent des provinces pour protéger le pays de la menace du radicalisme parisien. <sup>15</sup>
- 28 juillet Les vieilles restrictions sur les clubs, les sociétés et les réunions sont rétablies et féroceement appliquées contre les ouvriers. <sup>16</sup>

Il ne fallait que cinq mois pour que la liberté de l'association fût abolie et que la puissance du

patronat soit rétablie. Cinq mois encore, en décembre 1848, le candidat du patronat bourgeois, Louis-Napoléon, est élu président. Aucun républicain n'est nommé à son Ministère. Le préfet de police de Paris arrache tous les arbres de la liberté, y compris celui devant le théâtre de Dumas.<sup>17</sup> Cinq mois encore, le 13 mai 1848, les résultats de l'élection de l'Assemblée législative annonce la déroute des forces socialistes et républicaines. L'électorat réclame la stabilité des conservateurs et l'autorité napoléonienne. En juin 1849, « les grands hommes de la démocratie sociale sont en exil, la réaction est au pouvoir, le temps des manifestations est fini ». <sup>18</sup> En seize mois, l'euphorie de la révolution a disparu et la France revient à la poursuite de la sécurité matérielle. L'allure égalitaire et progressive du printemps 1848 n'est qu'une image vue de travers dans un miroir défectueux.

Comme Marie-Antoinette dans le roman, la France de 1848 a un faux double. Dans *Le Collier de la Reine*, Oliva dévoile le désir refoulé par la reine de s'amuser en ville et de chercher l'amour. Les gens de la cour prennent les mésaventures fictives d'Oliva pour des indiscretions réelles de Marie-Antoinette. Au printemps 1848, le gouvernement provisoire déclare les volontés idéalistes des Français. Les idéologues de la gauche persistent de nos jours à voir une révolution ouvrière en 1848. Mais, de même que la reine sait que son amour pour Charny est impossible, les Français comprennent que l'utopie socialiste est inabordable. L'optimisme révolutionnaire devient un souvenir doux-amer. La réussite de La Motte ne compte pas pour Dumas. C'est la faiblesse parfaitement humaine de Marie-Antoinette qui fait tout l'intérêt. Chaque fois que la reine cède à la tentation de se montrer femme, une catastrophe en résulte. Elle veut être une femme aimée, mais la responsabilité royale l'en empêche. La Deuxième République se veut l'amie du peuple, mais la sécurité publique l'oblige à trahir celui-ci. La publication du *Collier de la Reine* commence trois jours après l'élection de Louis-Napoléon comme président de la « République ». Peut-être Dumas veut-il ironiser sur la régression du gouvernement en décrivant les malheurs de la belle Autrichienne. Comme Marie-Antoinette, le citoyen de 1848 doit sacrifier l'enchantement de la dérive pour la contrainte et la stabilité.

On parle de révolution, mais on vote pour un régime autoritaire. Pourtant, le souvenir des jours heureux du printemps provisoire reste dans l'imagination populaire.

## 2. L'idéal de la femme contre la domination masculine

Le modèle de la femme chez Dumas répond aux souhaits masculins de l'époque. Elle est l'image idéale de la chasteté et de la pureté pour le monde extérieur, et l'esclave du sexe au boudoir. Lorenza, éveillée, veut échapper à la domination de Balsamo. Endormie, elle le supplie de faire l'amour. Marie-Antoinette se plie aux exigences formelles d'une reine malgré des tentations de se divertir en ville et d'aimer le comte de Charny. Son double, Oliva, se laisse transporter par les délices de l'amour et de la cupidité. C'est une femme « vipère »,<sup>19</sup> Jeanne de La Motte, qui réussit la fraude. Le feuilleton est parfois accusé d'être écrit exprès pour plaire aux goûts des femmes qui, seules, ont du temps disponible pour lire de la fantaisie. L'imputation sonne faux étant donné l'emplacement du *Collier de la Reine* dans le feuilleton à côté des dernières indications de la Bourse dans les pages de *La Presse*. L'homme du foyer serait le premier à lire le journal et son feuilleton dans lequel on voit la femme apporter la tentation que l'homme doit maîtriser. Même la reine doit se conformer aux attentes hypocrites des lecteurs masculins de la Deuxième République.

Cette duplicité morale envers la fidélité se manifeste dans le récit de l'affaire du collier comme dans les normes sociales de 1848. La reine est accusée de péché, mais le cardinal Rohan est acclamé pour avoir « protégé » l'honneur royal. Il est acceptable qu'un prince de l'Eglise soit l'amant d'une femme mariée, mais il est impardonnable qu'une femme soit même soupçonnée d'infidélité. La situation légale et morale de la femme est nettement inférieure à celle de l'homme. Si la femme qui lit le feuilleton de Dumas se rend coupable d'adultère, elle est passible de peine de prison allant de 3 à 24 mois, alors que le lecteur masculin peut le commettre en toute impunité.<sup>20</sup> Par ailleurs, le choix des conjoints n'est pas celui des mariés. Il est fait par les parents puisque le mariage évalue leur rang social et leur possibilité de l'améliorer.

L'argent tenait une telle place dans le mariage, les relations sexuelles étaient soumises à de telles restrictions, les épouses étaient si désireuses de passer de l'état de fiancée au matriarcat que, fatalement, l'adultère et la prostitution étaient essentiels à la marche du système.<sup>21</sup>

Le bordel devient un endroit de détente aussi ordinaire et naturel qu'un autre: des hommes d'affaires se rencontrent régulièrement, comme dans un café où la patronne est traitée avec respect. En même temps, la femme chaste demeure prisonnière de la maison, pour garder sa pureté et pour remplir ses devoirs maternels. La femme de 1848 est de plus en plus victime de rôles contradictoires.

Le faux double dans *Le Collier de la Reine* se montre davantage un reflet des institutions sociales de la Deuxième République. Oliva réalise les désirs repoussés de Marie-Antoinette par ses obligations sociales. Parce que le double méchant implique un désir de liberté réprimé par des exigences sociales, le choix de sujet par Dumas devient plus clair. Du côté actif, l'escroquerie réussie par La Motte démontre la capacité criminelle d'une femme que l'homme doit maîtriser. Du côté passif, Marie-Antoinette a du mal à s'acquitter des accusations fausses de Rohan parce qu'elle cache un amour réel pour le comte de Charny. La reine doit cacher ses faiblesses pour obéir à la pression sociale.

Marie-Antoinette est une femme en même temps qu'elle est une figure d'autorité. Déguisée, la reine s'égaye dans les ténèbres, libérée des contraintes de sa charge. La foule du printemps 1848 fête la liberté de l'autorité monarchique. De même que la reine doit dissimuler ses fautes pour garder l'inviolabilité royale, la société de 1848 repousse ses désirs utopiques pour assurer sa prospérité. La cohérence structurelle du double méchant est le miroitement de cette duplicité sociale.

## B. La réitération simple et le besoin de certitude facile

Entre la chute de la Monarchie de Juillet et l'avènement du Second Empire, la diversité

des opinions politiques tend à disparaître. Le choix devient de plus en plus simple: ou vous êtes pour l'ordre social ou vous êtes anarchiste. L'étude de l'Histoire a donné naissance à la certitude que rien ne change et que tout se répète. Toute tentative de transformation sociale est destinée à l'échec, un phénomène déjà démontré à la fin du 18<sup>e</sup> siècle. Il vaut mieux oublier le rêve impossible et se concentrer sur la construction d'une structure sociale solide. Le citoyen de la Deuxième République pendant cette période de rapprochement doit ressentir un frisson de déjà-vu. Comme la Révolution de 1830, celle de 1848 est vite maîtrisée par des partis qui n'ont rien à voir avec l'idéologie de ses instigateurs. L'aristocratie perd son rôle de stabilisateur politique, mais la bourgeoisie la remplace. La nouvelle classe des fonctionnaires prend l'allure du clergé dans son uniformité et ses rites.<sup>22</sup> Les joueurs changent, mais les rôles restent inchangés.

L'espoir que l'action individuelle peut transformer la société est vite remplacé par un fatalisme de conformisme. Depuis les émeutes des ouvriers, on craint le retour des excès de la Terreur.

De 1849 à 1851 nous voyons la démobilisation progressive et délibérée de la plupart des groupes actifs dans la coalition révolutionnaire: la répression de l'insurrection de 1851 achève cette démobilisation.<sup>23</sup>

Les voix libérales redoutent la bonne volonté des hommes et se taisent. La croissance économique est en danger.

Par crainte des désordres, voire du « socialisme », du « communisme » ou de l'« anarchie », les entrepreneurs hésitent à rouvrir chantiers et ateliers, la clientèle à passer des ordres.<sup>24</sup>

Il vaut mieux garder la prudence que de risquer la perte de la prospérité. Il faut répéter une formule du passé qui s'était déjà montrée capable de diriger l'enthousiasme révolutionnaire. *La Presse* commence à publier *Le Collier de la Reine* seulement neuf jours après la proclamation des résultats électoraux. Louis Napoléon est élu président par majorité écrasante en même

temps que l'amateur de Dumas commence un nouveau récit. La société française recherche la stabilité dans le fantôme de l'Empire. La possibilité d'agir contre la force du destin est écrasée par l'échec du renouveau politique tenté au printemps 1848.

Le style narratif du *Collier de la Reine* est un reflet du nouveau cynisme de ses lecteurs. La réitération complexe est remplacée par la répétition simple. Ou une péripétie préfigure une autre, ou elle achève une action déjà proposée. La modification d'un élément complexe pour masquer la redondance est désormais absente dans le récit. Déçu par le dédain populaire pour sa candidature, il est évident pour Dumas que son public recherche des solutions simples aux problèmes sociaux. La narration dans *Le Collier de la Reine* est nettement plus répétitive et l'intrigue est plus prévisible, surtout pour ceux qui connaissent les faits historiques de l'affaire. Le Balsamo fictif devient le Cagliostro historique. Comme Dumas, il cesse de modifier l'Histoire et se contente de l'observer. De même que le citoyen de la Deuxième République, Cagliostro s'abandonne aux courants de l'Histoire.

Cette prédominance de la répétition simple dans le récit représente le désir de retrouver quelque chose de familier. Le feuilleton se caractérise par un équilibre entre le déjà connu et la nouveauté. Dans *Le Collier de la Reine*, Dumas souligne la certitude de répétition. La politique penche vers un retour aux certitudes napoléoniennes. Le roman s'appuie sur la répétition des personnages et des intrigues déjà présentés. Les eaux dans lesquelles la société navigue sont assez dangereuses sans bousculer le bateau. Dumas dilue la nouveauté dans le récit pour répondre au désir populaire d'un retour aux valeurs déjà prouvées. Le passage de la réitération complexe à la répétition simple est le résultat d'une société qui rejette l'incertitude novatrice en faveur de l'assurance réactionnaire. Dans la littérature populaire, le lecteur attend que la résolution de l'intrigue soit prévisible. La répétition simple répond parfaitement à ce besoin de certitude.

### C. La décoloration de l'Histoire et le besoin d'équilibre social

Après tout, le lecteur du *Collier de la Reine* veut s'éloigner des problèmes de crise

économique et de violence ouvrière. Les agitateurs socialistes de février avaient ouvert une boîte de Pandore dans laquelle étaient renfermés tous les malheurs sociaux réprimés pendant la Monarchie de Juillet. Le pauvre lecteur ne veut que fermer cette boîte néfaste pour retrouver un peu de tranquillité. Il a assez de principes révolutionnaires à considérer. Il lui faut des intrigues faciles à comprendre et des personnages reconnaissables. Assis dans son fauteuil préféré à la fin de la journée, le fidèle de Dumas recherche un refuge contre ses soucis politiques. Comme la programmation de télévision aujourd'hui, le feuilleton lui offre cet oubli.

Pour garder la loyauté de ce lecteur harcelé par les bouleversements sociaux, l'écrivain du feuilleton doit éviter avec soin tout soupçon de discussion politique. Le citoyen de la Deuxième République veut s'échapper des leçons politiques de l'Histoire. Si le récit se situe dans le passé, il devrait se débarrasser de tout contenu politique. Malheureusement, Dumas s'est déjà engagé à écrire une histoire de la Révolution. L'affaire du collier devient, alors, une histoire d'amour caché où le vol du collier se fait spontanément et dont les conséquences politiques sont nuisibles. Bref, il doit atténuer la portée politique d'un événement qui avait ôté la confiance du peuple dans son gouvernement.

Surtout, il lui faut éviter toute critique de l'autorité. A la fin de 1848, le gouvernement commence à circonscrire les activités des journaux. Seuls les journaux modérés, comme *La Presse*, sont tolérés par les autorités. Faute d'autres revenus puisque son théâtre tombe en faillite, Dumas dépend davantage de la bonne réception de ses feuilletons. Par malheur, l'affaire du collier traite d'une faiblesse des mœurs de la part de l'autorité: un cardinal achète les faveurs d'une reine. Dumas fait de son mieux pour améliorer le caractère de Marie-Antoinette. Dans le roman elle refuse la tentation du collier deux fois par prudence. Dumas évite l'exposition de l'hypocrisie reconnue de la reine qui avait permis Rohan de se croire son amant secret malgré ses protestations publiques. Dans le roman, Marie-Antoinette est peinte comme victime innocent d'un crime. Ainsi, Dumas peut poursuivre son feuilleton sans gêner un gouvernement instable.

Certains aspects de l'affaire sont supprimés par Dumas. Si le peuple est effrayé par les meneurs républicains et les associations secrètes, Cagliostro devient dans le roman un observateur passif dépourvu des services franc-maçons. Ses critiques de l'injustice royale au procès et en exil sont omis du récit. Le gouvernement se veut-il anti-clérical? Alors, le cardinal Rohan devient le bouc-émissaire de l'affaire. Le lecteur veut oublier la menace criminelle dans les rues de Paris? La comédie des erreurs à l'ambassade portugaise les rendent ridicules. Le vol du collier se fait sans préméditation de la part de Jeanne de La Motte: l'escroquerie du siècle devient dans le récit une tromperie qui réussit par hasard. Les bourgeois de politique modérée désirent que la moralité de l'autorité soit respectée? Un double méchant est donc coupable des indiscretions de Marie-Antoinette. Dumas se défend de parler des accusations de libertinage faites par la Jeanne de La Motte historique, malgré la forte tentation de peindre une reine de moeurs faciles comme avait fait les gazetiers de 1785. Chaque élément de l'affaire qui pourrait choquer la société de 1848 est scrupuleusement modifié.

Il semble que le vieux soldat Dumas obéit toujours aux ordres du lecteur populaire. La caractérisation de Dumas comme un vieux comédien qui ne connaît plus son public et se contente de répéter des formules d'antan est peut-être injuste. Il est possible que sa retraite des actualités soit le reflet exact des désirs populaires de l'époque. Après la démission de Nixon en 1974, les émissions satiriques ont disparu de la télévision après la réussite de la saccharine du « sit-com ». Depuis la défaite des communistes en Tchécoslovaquie, la poésie subversive laisse place à la production de textes d'affaires. La popularité de l'écrit chicaneur ne dure pas longtemps après des bouleversements sociaux. Il faut un temps de repos de la critique pour consolider une nouvelle structure sociale sur les ruines des institutions démolies. Pendant ce temps de convalescence, la littérature populaire devient un asile dans lequel la politique ne figure pas. La décoloration de l'Histoire dans l'affaire du collier s'adapte parfaitement à cette exigence de divertissement simple.

Dans la deuxième étape du cycle des rapports entre la politique et la littérature populaire, *Le Collier de la Reine* fournit un récit de certitudes faciles. Pendant cette période, la France tente des extrêmes politiques. Dumas perd sa vocation de dramaturge, tout en gardant son public en s'appuyant sur l'intimité du familier qui est le propre du feuilleton. Dans la première étape du cycle, *Joseph Balsamo* avait présenté des intrigues et des personnages plus complexes. Pendant l'interruption de la Deuxième République, le récit est réduit au plus simple pour répondre aux exigences du lecteur préoccupé de changements sociaux. La littérature populaire qui nourrissait le mécontentement de la monarchie autrefois, sert désormais d'ancre sociale.

## Notes

- <sup>1</sup> André Maurois, *Les Trois Dumas*; (Editions Rencontre: Lausanne, 1957), p: 318.
- <sup>2</sup> Alexandre Dumas, *Le Chevalier de la Maison-Rouge* dans *Le Théâtre Complet*; (Michel Levy Frères: Paris, 1864), Acte 5<sup>o</sup>, Scène 1<sup>o</sup>, p. 257:
- Les accusés chantent en chœur  
Par la voix du canon d'alarmes  
La France appelle ses enfants  
« Allons, dit le soldat, aux armes!  
C'est ma mère je la défends  
Mourir pour la patrie,  
C'est le sort le plus beau, le plus digne d'envie! »
- <sup>3</sup> *op.cit.*, Schopp, p. 364.
- <sup>4</sup> *op.cit.*, Maurois, p. 322.
- <sup>5</sup> Il s'agit de la trilogie *Le Vicomte de Bragelonne, Vingt Ans Après* et *Les Trois Mosquetaires*.
- <sup>6</sup> Alexandre Dumas, *Le Collier de la Reine*, (Calmann-Lévy Editeurs: Paris, 1925), vol. 2, chap. 1.
- <sup>7</sup> *Le Collier de la Reine*, vol. 3, chaps. 7-10.
- <sup>8</sup> Suivant Napoléon en 1818, Louis XVI commet l'erreur capitale de l'affaire: il abandonne son rôle d'arbitre suprême en permettant à la cour de Paris d'entendre le procès. Ceci nuira à l'autorité monarchique tout en renforçant l'audace de la classe bourgeoise. (dans Frances Mossiker, *The Queen's Necklace*, (Simon and Schuster: New York, 1961).
- <sup>9</sup> Frances Mossiker, *The Queen's Necklace*, (Simon and Schuster: New York, 1961, p: 590.
- <sup>10</sup> A Londres, Jeanne de la Motte abandonne son mari et devient la maîtresse de Calonne, l'ancien ministre des finances qui a soutenu l'achat du collier.
- <sup>11</sup> Maurice Agulhon, *1848 ou l'apprentissage de la république*, (Editions du Seuil: Paris, 1973), pp.238-9.
- <sup>12</sup> *Ibid.*, p. 46.
- <sup>13</sup> *Ibid.*, p. 47.
- <sup>14</sup> *Ibid.*, p. 59.
- <sup>15</sup> Charles Tilly and Lynn Lees, "The People of June 1848", *Revolution and Reaction*, (Croom Helm: London, 1975), pp. 185-86 (c'est nous qui traduisons).
- <sup>16</sup> Theodore Zeldin, *Histoire des passions françaises, 1848-1945*, (Editions du Seuil: 1980), p. 243.

- <sup>17</sup> *op.cit.*, Agulhon, p. 134.  
<sup>18</sup> *op.cit.*, Agulhon, p. 96.  
<sup>19</sup> *Le Collier de la Reine*, vol. III, chap. 29.  
<sup>20</sup> *op.cit.*, Zeldin, p. 399.  
<sup>21</sup> *op.cit.*, Zeldin, p. 353.  
<sup>22</sup> *op.cit.*, Zeldin, p. 155.  
<sup>23</sup> *op.cit.*, Tilly, p. 174 (c'est nous qui traduisons).  
<sup>24</sup> *op.cit.*, Agulhon, p. 43.

Chapitre III  
Ange Pitou

## I. Dumas au moment d'écrire Ange Pitou

*Ange Pitou* est le plus remarquable roman du cycle. Un changement d'attitude envers la vie par Dumas marque toute la production du troisième roman du cycle. L'auteur se préoccupe moins de s'adapter au goût populaire que d'écrire pour son propre plaisir. Dans *Le Collier de la Reine* le récit n'est qu'un pâle reflet du génie de Dumas dans lequel l'Histoire est décolorée et dépourvue d'intérêt. Dans *Ange Pitou*, une ardeur nouvelle réchauffe les lieux et les personnages historiques. Le contraste entre les deux oeuvres est extraordinaire. Si *Le Collier de la Reine* est le roman le plus banal du cycle, *Ange Pitou* est le plus passionné.

Pourtant, la vie de Dumas au moment d'écrire *Ange Pitou* suit un rythme de plus en plus fixe. Tous les deux ans il finit un roman du cycle en janvier, et de grands malheurs lui arrivent avant de commencer un nouveau roman en décembre. Après la fin de *Joseph Balsamo* en janvier 1848 et avant le début de *Le Collier de la Reine* en décembre 1848, Dumas perd sa popularité au théâtre et doit liquider tous ses biens. Entre la fin de ce roman en janvier 1850 et le début de *Ange Pitou* en décembre 1850, Dumas va assister à la faillite de son cher Théâtre-Historique et à la fin de sa collaboration avec Maquet. Deux fois en deux ans, la malchance visite Dumas. On ne s'étonnerait pas de voir Dumas devenir plus fataliste.

Après deux ans d'efforts inutiles, Dumas doit admettre la fin de sa carrière théâtrale. Après la fin de *Le Collier de la Reine* en janvier 1850, il fait un dernier effort pour préserver le drame romanesque. Afin d'améliorer la rentabilité des théâtres de Paris, Dumas propose que la direction de tous les théâtres lui soit confiée. Etant donné la situation précaire du Théâtre-Historique, personne ne prend au sérieux le propos. Fatalement, en octobre 1850, les comédiens du Théâtre-Historique intentent un procès de faillite contre Dumas pour récupérer leurs salaires. Même Dumas doit reconnaître la défaite: il n'espère plus retrouver le succès au théâtre.

N'ayant plus grande chose à perdre, Dumas devient plus prêt à prendre des risques dans son écrit. Face à la mauvaise fortune en 1848, il avait fait de son mieux pour garder le peu de succès qui lui restait. Comme nous avons vu dans *Le Collier de la Reine* des limites que s'impose Dumas dans une formule de répétition simple de personnages et d'intrigues. En 1850, Dumas se rend compte que cette régression lui avait coûté l'oreille populaire. Au lieu de se taire, il décide de crier plus fort. Il n'hésite plus à décrire la violence de la foule enragée dans son roman. Il raconte en détails les premières pendaisons aux lampadaires: le « bourreau » se sert exprès d'une corde pourrie pour que la victime tombe et se brise les jambes au premier essai. Dumas nous dépeint l'horreur de Lafayette quand il reçoit le coeur encore chaud du pauvre pendu. L'auteur ne s'occupe plus des sensibilités dites délicates du lectorat féminin. Il joue tout pour retrouve un nouveau public.

Dans l'action de 1789, il retrouve une ère où la force de conviction avait réussi à franchir les obstacles de petits esprits. En 1848 Dumas cherchait à rétablir sa fortune en écrivant un récit sans engagement politique. En 1850 il cherche à retrouver son idéal dans les réussites de 1789. Le jeune Dumas avait commandé une troupe de 50 insurgés pendant la révolution de 1830 puisqu'il avait la qualification de posséder un fusil. Son personnage, Ange Pitou, devient commandant de la Garde Nationale pendant la Révolution triomphale de 1789. Les échecs réels de la vie de Dumas sont transformés ainsi en réussites fictives de Pitou. L'auteur croit que son génie est sous-estimé par le peuple. Pitou étonne tout le monde par sa capacité de venir à bout des obstacles. Ce déplacement des désirs de la réalité à la fiction reflète la déception de Dumas. Il fuit les déceptions de 1850 en se réfugiant dans un monde idéal du passé.

Le plus grand revers de 1850 est peut-être sa rupture avec Maquet. Tous les grands succès des années 1840 ont été le résultat de leur collaboration. Depuis février 1848, cependant, ils n'ont pas eu le moindre succès. Puisque rien ne va plus, Maquet décide d'écrire sous son propre nom. Dépourvu des connaissances historiques de Maquet, Dumas doit faire des

recherches sur la Révolution de 1789. Il interroge des témoins oculaires et devient un avide lecteur de l'histoire de Michelet. Une meilleure connaissance des faits historiques se montre dans une description plus intime et plus engagée des événements révolutionnaires. La rupture avec Maquet arrête pour toujours la production en série des romans du cycle, mais elle fait la force d'*Ange Pitou*. A la fin de 1850, l'oeuvre de Dumas est transformée pour toujours. L'engagement de l'écrivain différencie *Ange Pitou* des autres romans du cycle.

Cependant, au moment où Dumas retrouve sa voix d'artiste, l'intervention du gouvernement va l'étouffer. Sans contraintes venues de l'opinion publique ou d'une collaboration compromettante, l'oeuvre de Dumas avait repris un panache qui lui manquait depuis la publication du *Comte de Monte Cristo*. Malheureusement, le gouvernement, réactionnaire, a peur de toute innovation écrite. Chaque fois qu'un journal est vendu dans lequel un roman en feuilleton apparaît, le gouvernement exige le paiement d'un timbre de trois centimes. Le montant est important puisque les journaux ne coûtent, en moyenne, qu'environ quarante centimes. Et, par-dessus le marché, l'éditeur peut épargner la surtaxe s'il choisit de publier des oeuvres autres que des romans. Par conséquent, l'éditeur de *La Presse* demande que Dumas réduise de douze à six volumes le roman d'*Ange Pitou*. Pour acquitter la dette de Dumas, Girardin va préférer publier *Les Mémoires* de Dumas, qui sont exemptes du timbre. Le récit captivant d'*Ange Pitou* est coupé littéralement à mi-chemin. Dumas a retrouvé une raison d'écrire juste au moment où l'autorité commence à censurer toute nouveauté écrite.

En 1850, Dumas est au plus bas de sa carrière d'écrivain. Son théâtre fait faillite. Sa popularité a disparu. Son oeuvre est censurée. Son seul recours c'est le sens du théâtral pour retrouver le succès. Le résultat est *Ange Pitou* dans lequel Dumas retrouve le génie de sa jeunesse en louant l'idéal républicain de 1789 juste au moment où la société contemporaine devient de plus en plus réactionnaire. Dans le cycle des rapports entre la politique et le roman populaire, le peuple et l'écrivain recherchent les vérités certaines d'antan. La société penche vers la sécurité d'une dictature bénigne dans le personnage de Louis-Napoléon. Dumas se

rajeunit en se déplaçant dans l'action révolutionnaire en s'éloignant du goût populaire.

## II. Les cohérences structurelles d'Ange Pitou

Avant la censure du timbre de la Deuxième République, Dumas avait scrupuleusement évité n'importe quelle position idéologique ou politique dans ses romans. Le cas extrême est son adaptation de l'affaire du collier qui est privé de toute signification politique, comme nous l'avons vu. Dans la plupart de ses oeuvres, Dumas s'intéresse plutôt aux sentiments des personnalités dans leur environnement historique sans s'inquiéter de leurs politiques. Or, malgré sa prudence politique, Dumas est censuré comme agent provocateur par un gouvernement qui est de plus en plus paranoïaque.<sup>1</sup> Alors, Dumas décide, au moins, de prendre plaisir à commettre le crime dont il est accusé. Le conteur populaire devient rebelle politique et son roman prend un ton beaucoup plus contestataire. Pour mieux parler de politique, les personnages d'*Ange Pitou* perdent de la complexité sentimentale et deviennent des incarnations des principes. Cette première évolution de style dans *Ange Pitou* désigne une première cohérence structurelle du roman:

### A. L'individu comme archétype politique

Dans *Ange Pitou* les personnages principaux sont symboliques de philosophies différentes. La sympathique Marie-Antoinette du *Collier de la Reine* est devenue une harpie qui cherche à écraser le peuple par la force. Gilbert, qui nous a quitté dans *Joseph Balsamo*, revient miraculeusement des Etats-Unis pour modérer cette réaction absolutiste. Le fermier Billot, qui est un nouveau personnage, représente la colère, quelque fois déraisonnée, des gens opprimés. Ange Pitou, le héros du titre, incarne le bon sens du peuple qui rend possible la démocratie. Pour parler de la politique, Dumas met en conflit ces personnages symboliques.

La transfiguration de Marie-Antoinette de coquette innocente en oppresseur détestable est un exemple extraordinaire de cette réduction des personnages à des stéréotypes politiques.

violence insensée que contre l'oppression. Ainsi, il symbolise l'indignation justifiée des français contre la tyrannie représentée par Marie-Antoinette.

Pour équilibrer l'extrémisme de la reine par une voix réformiste, Dumas fait renaître le personnage de Gilbert. D'une façon ou l'autre, l'homme qui avait violé Andrée avait échappé à la mort, avait participé à la Révolution américaine, et est devenu docteur et écrivain de pamphlets démocratiques. De retour en France, Gilbert est immédiatement embastillé par ordre de Marie-Antoinette. Billot, qui est son auxiliaire, entreprend la célèbre prise de la Bastille pour le libérer.<sup>11</sup> Puisqu'il est imbu des idées égalitaires d'Amérique, on s'attend à ce que Gilbert devienne meneur d'un mouvement populaire pour se venger de la détention royale. Cette conduite serait typique de Dumas. Mais, dans *Ange Pitou*, les personnages inventés par Dumas ne sont pas gouvernés par des émotions comme la vengeance de l'injustice. Au lieu d'agir contre la royauté, Gilbert se fait nommer médecin du roi pour lui conseiller comment éviter la perte du pouvoir.<sup>12</sup> C'est Gilbert qui amène le roi à retourner à Paris pour arrêter la diffusion de la sédition.<sup>13</sup> En surveillant la sécurité du roi, il est frappé par une balle destinée à Louis XVI.<sup>14</sup> Gilbert accuse Marie-Antoinette de l'attentat puisque le peuple ne tirera jamais sur leur roi.<sup>15</sup> Soucieux des intentions menaçantes d'une foule qui entoure Versailles, Gilbert amène Lafayette à aller au secours du roi avec la Garde Nationale.<sup>16</sup> C'est Gilbert qui suggère à Billot de rester à Paris afin de modérer l'intolérance de la foule.<sup>17</sup> Maintes fois on retrouve Gilbert qui essaie de ralentir la démarche révolutionnaire bien qu'il connaisse les faiblesses de Louis XVI et de Marie-Antoinette. Gilbert représente la voix de modération qui veut reformer la monarchie mais non pas la détruire.

Ange Pitou tempère l'extrémisme de Billot avec le bon sens paysan. Au premier chapitre du roman l'enfant Pitou est chassé de l'école parce qu'il ne se souvient pas de la réponse requise à la question « Quelle est la Vertu? ». Pourtant, Pitou sait comment vivre en harmonie avec la nature. Avec de la ficelle empruntée et de la glu, il trappe des lapins et des oiseaux pour trouver de quoi se nourrir.<sup>18</sup> Chaque fois que Billot est pris dans un combat

inutile et dangereux, Pitou est là pour lui éviter la mort. Quand la passion égare le révolutionnaire Billot, Pitou lui rappelle l'objectif qu'ils recherchent. Avec ses bras forts et ses longues jambes il trouve toujours un moyen de venir au bout des difficultés. Il a un aplomb naturel qui inspire le respect de ses compatriotes. Les hommes de Haramont le recherchent comme commandant pour organiser leur garde civile. Pitou, toujours pratique, donne son fusil à un soldat retraité en échange des leçons d'exercice militaire nécessaires pour la formation de la troupe.<sup>19</sup> Si Billot fait démarrer la Révolution avec la prise de la Bastille, Pitou assure la réussite du mouvement en mobilisant les gens du pays dans une force disciplinée. Il manque peut-être à Pitou la fièvre de Billot, mais son équilibre est plus important à la cause de la démocratie.

En somme, Dumas nous propose quatre personnages qui expriment les divers pôles politiques de 1789. Marie-Antoinette et Billot désignent les extrêmes de l'absolutisme et de l'anarchie, tandis que Gilbert et Pitou prennent les positions plus tempérées de la monarchie parlementaire et de la démocratie. Dans leur analyse d'*Ange Pitou*, Leoni et Ripoll font des reproches à Dumas pour cette politisation des personnages:

On comprend qu'aucun de ces héros n'ait atteint la popularité d'un Monte-Cristo, d'un d'Artagnan...écartelés entre des fonctions contradictoires; dévorés par la signification abstraite dont ils sont investis, ils n'ont pu s'imposer à l'imagination collective.<sup>20</sup>

En réduisant les personnages à n'être que de simples figurants, Dumas les prive d'intérêt psychologique. Mais la critique oublie que Dumas est forcé d'exprimer ses idées le plus vite possible. Le gouvernement commence à le censurer et son éditeur lui ordonne de terminer le récit. Dumas doit sentir que le temps d'approfondir les caractères de ses personnages lui manque. Devant les sanctions politiques mises contre la liberté d'écrit, Dumas a juste assez de temps pour rappeler à ses lecteurs les diverses idéologies qui caractérisent leur héritage culturel. A cause de cette urgence, il n'est pas étonnant que l'on constate une cohérence structurelle dans *Ange Pitou* où l'individu devient archétype politique.

## B. Le témoignage oculaire fictif

Si la complexité psychologique manque aux personnages, le défaut est compensé par la finition des descriptions de scènes révolutionnaires. En fait, on retrouve dans cet équilibre une deuxième cohérence structurelle: Dumas rend les faits historiques tellement vivants que le lecteur se croit témoin oculaire de l'Histoire. Parce que la longueur du récit est limitée par son éditeur, Dumas se limite à dépeindre un petit nombre de scènes importantes pour mieux faire vivre son roman. Comme pour le film d'action de nos jours, le déroulement de l'action est la vedette d'*Ange Pitou* alors que les comédiens tiennent une place secondaire. Cette concentration sur l'activité et l'intrigue sépare *Ange Pitou* des autres romans de Dumas où la situation historique devient une espèce d'encadrement dans lequel les réactions entre acteurs peuvent se développer. Par exemple, nous avons déjà vu dans l'analyse de *Joseph Balsamo* que Dumas n'avait pas peur de manipuler la chronologie pour mettre ensemble les personnages qu'il jugeait séduisants pour les abonnés de *La Presse*. Dans *Ange Pitou*, c'est juste le contraire: les acteurs doivent obéir au programme de l'Histoire. La chronologie de 1789 est tellement structurée dans la mémoire collective de 1850 que Dumas ne peut s'en éloigner. Heureusement il sait comment tirer avantage de cette limite. Puisque l'organisation des événements est rigide, il retrouve de la souplesse en nous guidant dans les coulisses de l'Histoire pour expliquer comment cette structure est établie. Comme la proverbiale mouche sur le mur, le lecteur écoute Louis XVI qui hésite à faire recours à la force puisque, pour les chiens, « il vaut mieux être bon maître que d'être mordu. »<sup>21</sup> Regardons de plus près comment Dumas nous fait revivre le passé malgré des idées préconçues.

Tout d'abord on remarque que Dumas ne s'inquiète plus d'exploiter excessivement notre fascination primitive pour la violence sanglante. Les premiers coups de feu devant la grille du palais des Tuileries sont décrits après seulement 120 pages.<sup>22</sup> La mort d'un premier Français tué par les dragons allemands pousse les Parisiens à la rébellion. Une fois la passion

de la foule éveillée, il est impossible d'arrêter l'effusion de sang. Dans le récit de Dumas, un bossu, nommé Gonchon, commence l'attaque contre la Bastille bien que Billot ait réussi à persuader le gouverneur de la prison de rendre les armes.<sup>23</sup> La foule coupe la tête de l'administrateur maudit pour la planter au bout d'une pique. La foule est enragée par la découverte d'une lettre secrète du maire de Paris au gouverneur de la Bastille qui ordonne de gagner du temps en feignant de rendre les armes. Deux autres fonctionnaires, Flesselles et de Losme, sont tués aussi brutalement devant la porte de l'Hôtel de Ville.<sup>24</sup> Puis, Dumas dépeint les morts de Foulon et de Berthier. Comme l'intendant des greniers, Foulon est présumé responsable du manque de pain à Paris. Dumas n'épargne pas sa mort cruelle au lecteur: il est pendu deux fois au lampadaire et son corps est coupé en morceaux.<sup>25</sup> Alors, la foule montre la tête coupée de Foulon à Berthier, son gendre, avant d'abattre celui-ci à coups de baïonnette. On est loin du gentil monde des soucis amoureux du *Collier de la Reine*. Il est évident que Dumas ne se soucie plus de la pudeur des lecteurs timides. Dans *Ange Pitou*, il compte sur l'effusion de sang pour capter l'imagination du lecteur. Pour la première fois dans le cycle des *Mémoires d'un Médecin*, Dumas exploite la violence pour ramener le lecteur populaire à son récit.

En faisant appel au goût primitif pour la violence, Dumas essaie de conserver l'attention fragile du lecteur ordinaire en inventant des détails qui l'enfoncent dans la scène historique. Nous assistons à la confrontation du bon Billot avec Flesselles, le maire de Paris, pour demander un laissez-passer pour la Bastille. La manière aristocratique de Flesselles ne parvient pas à vaincre la force de la foule derrière Billot. Nous entendons Marat exiger que le document assure le retour en sûreté de l'émissaire Billot.<sup>26</sup> Les historiens ne s'occupent pas de tels détails, mais Dumas les raconte pour mieux nous familiariser avec la démarche des événements. Dumas nous informe que le gouverneur de la Bastille, de Launay, s'enrichit en vendant les vivres envoyés aux prisonniers par leurs parents.<sup>27</sup> Est-ce vrai? L'Histoire est muette sur ce point. Mais cette particularité rend la prise de la Bastille plus attirante. D'autres faits divers fabriqués par Dumas animent ainsi le récit. Par exemple, quand Billot rencontre le roi en train

de retourner à Paris, ses bons mots donnent un sourire à Sa Majesté.<sup>28</sup> Le fils du roi, en regardant la cocarde tricolore adoptée par son père, pense que le bleu et blanc des Bourbons est taché par du sang.<sup>29</sup> Dumas fait croire que l'assaut contre le roi du 6 octobre 1789 est dirigé par Marat et le duc d'Orléans déguisés en femmes.<sup>30</sup> Il n'y a aucun moyen de vérifier cette accusation mais il renforce l'effet théâtral de l'épisode. Dumas réussit ainsi à captiver l'imagination en embellissant nos connaissances historiques avec des particularités « inconnues ». De cette façon, il rallume l'intérêt du lecteur pour les événements de 1789.

Un autre moyen d'engager le lecteur dans le récit est de conférer des motivations à des personnages historiques. Quand les officiers de la garde royale demandent la répression par force de la rébellion, le roi demande à souper pour éviter d'en parler.<sup>31</sup> Suivant Dumas, Louis XVI hésite à écraser la rébellion par la force militaire parce qu'il est vraiment frappé par la misère du peuple et la justesse de ses plaintes.<sup>32</sup> La trahison au banquet des gardes où Marie-Antoinette accepte la cocarde des Autrichiens est possible parce que la reine profite de l'absence du roi pour montrer son dédain pour le peuple.<sup>33</sup> Gilbert retrouve Necker à Paris, bien qu'il soit censé être en exil à Bruxelles, parce qu'il connaît l'ambition politique de l'ancien ministre des finances qui l'empêche de s'éloigner de la cour.<sup>34</sup> Marat se présente avec chaque effusion de sang dans le récit. L'Histoire nous apprend ce que ces personnages ont fait. Le récit de Dumas nous propose l'explication de ces actes. Les lecteurs de 1850 partagent une connaissance fondamentale des événements de 1789. Dumas les invite à spéculer sur les causes profondes de ces faits historiques.

En somme, c'est la présence agrandie du théâtral qui rend le passé vivant dans *Ange Pitou* et qui rend ce roman tellement différent des autres du cycle. On dirait que Dumas essaie d'oublier la fermeture de son théâtre avec un surcroît d'effets dramatiques dans son roman. Dans *Ange Pitou*, le nombre de coups de théâtre augmente autant que diminue la profondeur du caractère des personnages. Mais le roman reste néanmoins fascinant en atteignant un équilibre délicat entre le dramatique et le vrai. Si l'appel grossier de la pure violence était trop

souvent employé, il perdrait sa valeur de choc. Bien que l'invention de circonstances particulières rende l'Histoire plus facile à imaginer pour le lecteur ordinaire, il ne faut pas trop banaliser un passé rempli de symboles mythiques. S'il était amusant de bavarder sur les « vraies » impulsions des personnages historiques, il ne faut pas diminuer l'importance de leur travail. Puisque l'année de 1789 est riche de symboles pour les français, le moindre excès peut offenser la mémoire collective. Après quatre ans d'hésitation depuis le commencement du cycle, Dumas relève parfaitement le défi: le lecteur se croit vraiment témoin oculaire des événements de 1789 sans être gêné par l'exploitation mélodramatique.

Cette nostalgie est la conséquence d'un intérêt moins vénal pour l'achèvement du roman. L'éditeur de *La Presse* demande que Dumas découpe le texte. Ainsi, il n'y a plus de raison monétaire pour finir le roman et plus de raison pour s'occuper de la réception populaire. Maquet ne partage plus la production de l'intrigue. Dumas peut interpréter l'histoire suivant sa volonté et sa propre voix se retrouve de plus en plus dans le récit, surtout dans le personnage de Pitou. Dumas *veut* écrire sur le sujet de la liberté et, par conséquence, ses observations personnelles sur l'histoire deviennent de plus en plus prononcées. Cela amène une troisième cohérence structurelle d'*Ange Pitou*.

### C. La parenthèse politique

Nous avons déjà observé comment une certaine intimité entre l'auteur et son lecteur se développe à force du contact quotidien et prolongé qui est le propre du feuilleton. Le phénomène n'est pas exclusif aux oeuvres de Dumas. Dans son analyse des oeuvres de Sue, Wood observe que « les interventions » pour présenter des commentaires ou de l'idéologie deviennent plus fréquentes après 250 pages des *Mystères de Paris*.<sup>35</sup> Une fois que les personnages du récit sont familiers et que les éléments réitérés sont en place, l'auteur n'a plus de raison de garder la réserve d'une muraille fictive entre lui et son lecteur. Il peut intervenir dans le récit pour commenter le caractère d'un personnage ou les développements du récit. Dumas et son

lecteur de 1850 ont éprouvé, au moins une fois dans leurs vies, la déception de l'idéalisme révolutionnaire. Ils peuvent donc s'entretenir sur la naïveté des révoltés de 1789, et se demander pourquoi toute tentative de progrès social semble destinée à l'échec. Il y a un terrain d'entente entre Dumas et son lecteur qui n'existait pas auparavant. Après deux romans, Dumas n'hésite plus à donner son opinion personnelle directement dans les pages d'*Ange Pitou*.

La plupart des interventions de Dumas ironisent sur le fait que la lutte idéaliste de 1789 s'est dégradée par suite de la lâcheté de la foule. Par exemple, quand la victoire de la Bastille est dévalorisée par la décapitation de son gouverneur, Dumas observe, dans un aparté écrit, que les masses « cherchent à prendre une part quelconque à ce combat qu'elles n'ont osé affronter en face. »<sup>36</sup> Quand deux autres personnages sont ensuite massacrés par la foule, Dumas nous oblige à considérer les trois têtes sur piques en commentant ironiquement: « Est-ce donc avec un pareil triangle que l'on symbolise la liberté? »<sup>37</sup> Dumas n'hésite jamais à interrompre le récit pour démontrer que la profanation de l'idéal par l'effusion de sang est presque inévitable. Quand la foule devant le palais de Versailles semble enfin apaisée, il intervient:

Dans presque tous les mouvements populaires qui préparent les grandes révolutions il y a un temps d'arrêt pendant lequel on croit que tout est fini et que l'on peut dormir tranquille.

On se trompe.<sup>38</sup>

Et Dumas a raison. La tranquillité de la nuit du 5 octobre 1789 est rompue à l'aube par une attaque sanglante contre le roi. Quelques soldats fidèles à la tradition donnent leur vie pour épargner la vie de Louis XVI et de Marie-Antoinette. La voix de Dumas entre en scène pour dire, « Et pourtant les hommes qu'on tuait là n'étaient que des misérables. »<sup>39</sup> Dumas intervient dans le récit chaque fois que les gens ordinaires sont tués par d'autres gens ordinaires pour la gloire de quelques meneurs. C'est comme si Dumas chuchotait à l'oreille du lecteur qui observe cette frénésie, « Vois-tu le malheur qui arrive quand nous abdiquons notre droit de juger aux pétitions des idéologues? »

La puissance de la bonté naturelle du peuple est l'autre grand thème des interventions de Dumas. Pendant que les politiciens se disputent pour nommer un général, Billot arrive avec l'armée: « Le peuple envahit l'Hôtel de Ville, il s'était organisé tout seul. »<sup>40</sup> Pour eux, « La prise de la Bastille n'est point un fait de guerre, c'est un acte de foi. »<sup>41</sup> « Ni le roi, ni l'Assemblée » ne trouve du pain, mais 8.000 femmes se nourrissent de 8 pains pour marcher à Versailles afin de présenter leurs requêtes.<sup>42</sup> Il veut montrer ainsi que si la cause est juste, le peuple parvient à surmonter les obstacles créés par les politiciens. Même Lafayette, qui avait participé à la guerre en Amérique, s'étonne de la rapidité d'organisation de cette marche des femmes: « C'est la première fois que le souffle révolutionnaire lui frappe en réalité le visage. »<sup>43</sup> Pour Dumas le conflit se réduit à cette simple formule: « Tandis qu'à Versailles on buvait trop, hélas! à Paris on ne mangeait point assez. »<sup>44</sup> Le peuple n'a pas besoin d'idéologie, quand il lui faut du pain. Le message implicite de Dumas est que le bon sens du peuple, symbolisé dans le personnage d' Ange Pitou, est la source authentique du pouvoir politique.

La cause de ces apartés de Dumas devient plus claire. Il veut rappeler à ses lecteurs que la véritable force du bien reste dans leurs mains. Au moment où les gens de 1789 obéissaient aux ordres des idéologues, l'effusion du sang en résultait. En 1850 le peuple acquiesce à un gouvernement qui exige la conformité à l'ordre. Il ne faut pas laisser la censure s'imposer à toute oeuvre écrite quelles que soient les tendances artistiques de l'auteur. Il ne faut pas se cacher la tête dans le sable. Par l'aparté politique, chuchoté dans les pages d'*Ange Pitou*, Dumas espère éveiller le bon sens du peuple. Mais pourquoi ce peuple accepte-il la dictature d'un Bonaparte?

### III. Les cohérences structurelles d'Ange Pitou et la société de 1850

En fait, le peuple ne répond pas au tocsin sonné par Dumas. Le lecteur populaire refuse l'engagement politique parce il reste sous le choc des excès du printemps 1848. Pendant les six mois où *Ange Pitou* paraît dans les pages de *La Presse* on assiste à la défaite de la

résistance libérale contre l'ascension des partisans de l'ordre bonapartiste. Après la promulgation des lois pour restreindre le corps électoral (31 mai 1851) et pour censurer la presse (8 juin 1851), le cheminement vers la dictature se manifeste clairement. Dix-huit jours après l'introduction du timbre, Dumas reçoit la lettre suivante d'Emile Girardin, son éditeur:

Je désire qu'*Ange Pitou* n'ait plus qu'un demi-volume, au lieu de six volumes; que dix chapitres au lieu de cent.

Arrangez-vous comme vous voudrez, et coupez, si vous ne voulez pas que je coupe.<sup>45</sup>

Le feuilleton de Dumas est devenu tellement démodé que son patron peut le menacer de la honte d'une coupe considérable. Son public est devenu indifférent aux destinées des personnages révolutionnaires. Dumas est remercié pour ses services et ses oeuvres romanesques ne paraîtront jamais plus en forme de feuilleton. La France ne veut plus entendre parler de l'ardeur sociale de 1789.

Encore une fois, l'idéalisme partisan laisse place au marchandage d'avantages politiques. « C'est l'époque des majorités contradictoires, formées d'alliances faites, défaites et refaites selon les questions. »<sup>46</sup> Comme les personnages d'*Ange Pitou*, les partis politiques sont devenus de simples figurants dans une mise en scène où la sécurité économique est la vedette.

#### A. Les archétypes politiques de Dumas et les partis affaiblis de 1850

Dans notre analyse des cohérences structurelles d'*Ange Pitou*, nous avons constaté une division en quatre des positions politiques représentées par les quatre personnages principaux du roman. Cette même segmentation en quatre se trouve dans les partis politiques de 1850.

M. Agulhon fait le contraste de 1848 avec 1850:

Cette Assemblée qui deux ans plus tôt voyait s'affronter deux blocs solides, quelque 200 démocrates contre plus de 500 amis de l'ordre, est maintenant à peu près coupée en quatre: *républicains*, *orléannistes* (qui inclineraient plutôt vers la gauche), *légitimistes* (qui seraient plutôt moins rebelles au pouvoir) et parti de l'*Elysée*.<sup>47</sup>

Billot représente, évidemment, les républicains. Gilbert appartient au parti des orléannistes et de la monarchie parlementaire. Marie-Antoinette est assurément la voix des légitimistes à qui répugnent le gouvernement des socialistes. Et Pitou penche vers le pragmatisme d'un gouvernement « démocratique » géré par la main forte d'un président populaire. Le rapport entre la politique de 1850 et la distribution des personnages dans le roman est saisissant. Les personnages de Dumas ont perdu de leur complexité psychologique pour devenir des symboles idéologiques. D'une manière identique les partis politiques de 1850 perdent leur force d'engagement pour devenir des représentants de l'idéal perdu.

Les Français de 1850 admirent les principes républicains de 1789, mais s'effrayent de la violence déraisonnée de l'époque. Après tout, le gouvernement se nomme la « Deuxième République ». S'il y avait des sondages politiques à l'époque, une grande majorité se proclamerait pour la république bien qu'elle vote, aux scrutins, pour une dictature bonapartiste. Il faut éviter, à tout prix, la réapparition des journées sanglantes de juillet 1848. Il n'est pas étonnant alors que Dumas déplore la violence. Dans son univers fictif, Dumas veut glorifier l'esprit des vainqueurs de la Bastille, mais il est épouvanté quand même par les meurtres qui ont suivi leur victoire. Dans le personnage de Billot, Dumas dépeint cette dualité d'esprit. Billot est un homme admirable qui a pour le seul défaut de lutter trop ardemment pour son idéal. Mais, comme Dumas et la société « républicaine » de 1850, Billot est épouvanté par l'effusion de sang des innocents. Face au massacre de Foulon, Billot, dans le récit de Dumas, lutte aussi furieusement contre ses compatriotes qu'il avait combattu les défenseurs de la Bastille. La description du supplice de Berthier par Dumas fait appel bien sûr à la fascination pour la violence, mais en même temps elle renforce la peur, très répandue en 1850, des masses

frénétiques. Comme Billot, le lecteur de 1850 est prêt à renoncer à la lutte contre la tyrannie pour éviter le désarroi et l'effusion du sang. L'idéalisme de Billot est beau, mais son extrémisme amène des conséquences lamentables. Si la société de 1850 se voulait républicaine, elle s'éloigne de toute manifestation de dissidence pour peur d'exciter de la violence.

Le retour au monarchisme orléannais n'est pas acceptable non plus. Les Français ne veulent pas revenir à un compromis insatisfaisant qu'ils ont déjà dépassé. Malgré des efforts acharnés, Gilbert ne peut pas arrêter la destruction du pouvoir monarchique. Louis XVI accepte la cocarde républicaine. La force du destin exige la fin de la monarchie. Sans doute, les gens de 1850 se demandent si la prospérité orléannaise aurait duré, étant donné l'échec de la révolution de février 1848. Gilbert joue ce rôle d'hypothétique pour les événements de 1789. S'il avait réussi à convaincre Louis XVI de retourner à Paris un jour plus tôt, peut-être la monarchie aurait-elle survécu à la rébellion. Si Gilbert avait réussi à empêcher Marie-Antoinette d'assister au banquet des gardes de la nuit du 5 octobre, peut-être ses sujets affamés ne seraient pas solidarisés contre les abus monarchiques. Il est beau de spéculer ainsi, mais le fait reste que la monarchie est trop faible en 1789 pour résister à la rébellion. Et le lecteur d'*Ange Pitou* en 1850 sait bien que le retour à la sécurité de la monarchie orléanniste est impossible. Louis-Philippe est mort depuis août 1850 et son fils est beaucoup trop jeune. Malgré l'allure de la sécurité et de la prospérité d'antan, ni Gilbert ni les orléannistes de 1850 ne peuvent ressusciter la monarchie.

Et ceux qui veulent un retour à la monarchie des Bourbons, les légitimistes, n'ont pas l'oreille populaire non plus. Si le retour à la monarchie parlementaire est impraticable, la résurrection de la monarchie absolue est d'autant plus inimaginable. La grande faiblesse de l'Ancien Régime venait de la centralisation du pouvoir dans les mains des héritiers de Louis XIV qui se montraient de plus en plus incompetents. Dans le meilleur des cas, Louis XVI est dépeint comme un naïf politique qui s'absorbe dans l'étude de l'horlogerie pour éviter de prendre les décisions nécessaires à la sécurité du pays. Dans *Ange Pitou*, c'est la reine qui

dirige la réaction monarchique et la répression militaire. C'est-à-dire, que pour les gens de 1850, le pouvoir monarchique de 1789 est devenu tellement anémique qu'il est géré par les caprices d'une femme. Et Dumas n'hésite pas à démontrer l'inconstance des sentiments de Marie-Antoinette dans son récit: la nuit du 5 octobre elle incite la foule à la porte de Versailles en buvant à la santé des Autrichiens tandis qu'au matin du 6 octobre elle se protège de la foule en se montrant au balcon comme la bonne mère en compagnie des enfants royaux. La France de 1850 n'est pas en mesure d'obéir aux désirs contradictoires d'un monarque gâté. Elle recherche de l'ordre et de la stabilité afin de faciliter une reprise économique. Pour ce faire, il faut la main ferme d'un homme courageux. La faiblesse héréditaire des Bourbons n'est pas une option acceptable.

Des quatre blocs politiques de 1850, il ne reste qu'une seule alternative praticable: la démocratie présidentielle. Dans un tel régime la continuité d'opération gouvernementale est assurée par l'office du Président. Les plaintes des masses se font entendre dans une Assemblée dépourvue de pouvoir réel. En période instable, les masses s'appuient naturellement sur une forte personnalité capable de surmonter les obstacles du doute et de l'hésitation. En 1789, le Pitou de Dumas ne s'occupe pas d'inculquer les principes républicains aux volontaires de Haramont; il les entraîne dans l'exercice militaire pour mieux se défendre. Si Pitou ne comprend pas très bien l'idéal démocratique de Billot, il sait intuitivement comment organiser la défense d'une société en péril. Le cas est identique pour Louis-Napoléon en 1850: il ne souscrit à aucune idéologie particulière sauf celle de rétablir l'ordre, quels que soient les moyens pour y parvenir. Il est curieux que la pression gouvernementale arrête le développement du personnage d'Ange Pitou juste au moment où il ressemble de plus en plus au chef de l'Elysée. La France de 1850 penche de plus en plus vers la solution politique d'un fort leader pragmatique. Les débats entre républicaines, orléannistes, légitimistes et démocrates n'ont plus d'intérêt pour les gens ordinaires de 1850 qui souffrent d'une économie en crise. Il leur faut un leader qui s'occuperait des problèmes concrets du chômage et des taxes exorbitantes. Les Français commencent à se

désintéresser des partis politiques et de leurs débats interminables. Un mois après la terminaison abrupte d'*Ange Pitou*, l'éventualité d'un coup d'Etat bonapartiste devient apparente. Les politiciens sont tellement occupés à disputer leurs projets idéologiques qu'ils ne ressentent pas la déception du peuple quand, le 19 juillet 1851, l'Assemblée rejette une réforme constitutionnelle qui permettra la réélection de Louis-Napoléon. En temps de détresse, répétons-le, les Français se confient moins volontiers à une institution idéologique qu'à une forte personnalité.

Les personnages de Billot, Gilbert, et Marie-Antoinette souffrent de la même maladie politique. Chacun croit qu'il a la solution idéologique aux douleurs des Français, et chacun reçoit le rejet du peuple. Il n'y a que Pitou qui sache comment trouver de la nourriture dans la campagne. Billot est blessé par la foule qui se précipite contre l'Intendant des Greniers, symbole de l'incompétence gouvernementale envers la crise alimentaire. Gilbert ne peut pas éviter l'attaque du 6 octobre 1789 d'une foule qui demande du pain. Et Marie-Antoinette est impuissante contre la colère de cette foule affamée. En fait, Dumas défend un caractère multidimensionnelle à ces personnages pour que le lecteur se doute de leurs idéologies. En réduisant les personnages d'*Ange Pitou* à des archétypes politiques, Dumas veut rappeler l'héritage idéologique de 1789. Mais il reconnaît l'inefficacité des solutions idéologiques à des problèmes concrets. Encore une fois, un lien est établi entre une cohérence structurelle du récit, l'individu comme archétype politique, et l'ensemble de la vie sociale. « Une idée, une oeuvre ne reçoit sa véritable signification que lorsqu'elle est intégrée à l'ensemble d'une vie et d'un comportement. »<sup>48</sup> En 1850, le lecteur ordinaire n'a pas besoin de politique abstraite ni de héros mythique. La France a besoin d'un homme du peuple qui sait comment organiser la défense de la terre.

## B. Le témoignage oculaire fictif pour éveiller l'émotion d'une société passive

Dans *Ange Pitou*, le style narratif est remarquablement transformé. Dumas crie fort

pour rejoindre l'oreille du lecteur. Notre analyse de la deuxième cohérence structurelle d'*Ange Pitou* a dévoilé une nette augmentation des coups de théâtre dans le texte. D'une part, Dumas craint la perte de sa popularité et de son gagne-pain. D'autre part, il est épouvanté par un public qui accepte, avec passivité, la censure des romans-feuilletons non-idéologiques. En 1850, les français sont devenus craintifs et dociles devant un avenir douteux. Le bonapartisme de l'époque « tire sa force de la docilité, docilité des soldats à « obéissance passive », docilité de « ruraux » aux candidats officiels ». <sup>49</sup> Quand une société ne questionne plus les actions de l'autorité, la probabilité de la répression s'accroît. Conscient de la gravité de ce danger, Dumas se hâte de publier son récit avant la censure inévitable. La répétition narrative, complexe ou simple, a disparu pour accélérer le train du récit. L'intrigue se développe avec une vitesse inhabituelle dans les écrits de Dumas. Les personnages sont réduits à des figurants devant l'action du récit. Dumas veut éveiller la conscience politique de ses lecteurs avant qu'il ne soit trop tard. Regardons comment Dumas tente d'éveiller l'émotion du lecteur passif en transformant son style narratif.

Pour choquer le lecteur anesthésié de 1850, le sang coule dans les pages d'*Ange Pitou*. Après tout, il faut quelquefois secouer brusquement le dormeur profond pour l'éveiller. Le lecteur populaire de 1850 n'attend de Dumas qu'une lecture divertissante qui lui permettrait d'échapper aux incertitudes sociales. Au lecteur timide, qui avait attendu une autre histoire décolorée comme *Le Collier de la Reine*, Dumas n'épargne pas le carnage et la frénésie de la foule enragée. Dans *Ange Pitou* il y a des têtes tranchées à la hache, des pendaisons cruelles, des corps coupés en morceaux ... Dumas n'a pas honte d'offrir toute une gamme théâtrale de morts très violentes pour capter l'attention du lecteur inattentif. Et, par dessus le marché, le train du récit d'*Ange Pitou* ne ralentit pas pour le lecteur paresseux. Autrefois, la répétition narrative permettait au lecteur inattentif de sauter des chapitres sans anxiété. Mais, en 1850, Dumas n'a pas le loisir de se répéter. « Suivez-moi! » dit l'auteur, « Il ne faut pas tarder d'achever cette histoire! » Le rythme du récit est accéléré pour stimuler l'esprit. Pour la

première fois dans le cycle des romans révolutionnaires, Dumas exige que le lecteur prenne une part active dans le récit. Le lecteur est responsable de suivre le train de narration sans repères de réitération.

Mais, pour ceux qui suivent soigneusement le récit, Dumas offre le plaisir intellectuel de spéculer sur les causes de la Révolution de 1789. *Ange Pitou* ne répète pas les leçons d'histoire mémorisées à l'école. Par contre, le roman invente des faits divers qui auraient déterminé le déroulement de l'Histoire. Voici pourquoi les canons n'ont pas abattu la grille de Versailles: « La pluie tombe par torrent, la mèche est inutilement approchée de la lumière, la poudre détrempée par l'eau refuse de prendre. »<sup>50</sup> Sans ce hasard, suivant Dumas, le roi aurait été déposé dans l'automne de 1789. En entraînant son lecteur dans de telles spéculations, Dumas ravive l'intérêt de l'Histoire. Il n'est plus question de répéter la doctrine; il faut spéculer sur les causes du succès de la Révolution. Dans *Ange Pitou* le lecteur voit toujours son propre jugement sur le pourquoi de l'Histoire sollicité.

Après tout, le but de ce nouveau style narratif est de réveiller l'esprit critique du lecteur. Il faut mettre en question les idées orthodoxes pour réaffirmer l'importance de l'individu. Personne n'a le mot final à l'égard de l'interprétation de l'Histoire. Mais en 1850, les Français s'inclinent trop facilement devant le conformisme peu exigeant. Dans *Ange Pitou*, le choc du sang qui coule dans la rue, la vitesse de la narration, et la spéculation sur l'Histoire politique, tout contribue à l'apathie du lecteur. En lisant *L'Histoire de la Révolution Française* de Michelet, Dumas ressent une nouvelle ardeur politique. Si la Révolution de 1789 ne pouvait réussir sans l'appui du peuple, la répression d'une dictature bonapartiste ne s'imposera pas si le peuple s'éveille. Malheureusement, la voix insolite de Dumas n'est pas entendue. La censure de la presse s'impose sans provoquer d'indignation populaire puisque l'apathie politique règne partout. L'ardeur de Dumas arrive trop tard.

### C. Les parenthèses de Dumas et l'apathie du lecteur

Depuis 1848, un curieux renversement des rôles s'est réalisé entre Dumas et son lecteur ordinaire. Dans le deuxième mouvement du cycle littérature/politique qui s'est manifesté dans *Le Collier de la Reine*, Dumas s'écartait tout à fait de la politique. Son public, par contre, se préoccupait de discuter quel régime s'imposerait après les émeutes de juillet 1848. Trois ans plus tard, c'est Dumas qui se soucie de l'avenir politique alors que le peuple s'en désintéresse. Dans le troisième mouvement du cycle, on retrouve la ferveur républicaine dans l'écrit de Dumas au moment où la société française doute de l'efficacité d'un tel régime. Bien que Dumas démolisse la muraille fictive auteur / lecteur par ses interventions et ses observations personnelles dans le texte, il devient étrangement indifférent envers son lecteur. Autrefois, il s'adaptait au goût populaire. En 1852 il exhorte son lecteur indifférent à l'action. Déçu par l'indifférence générale de 1851, Dumas devient un rebelle sans audience.

Ce dédain populaire pour l'idéologie annonce qu'une profonde transformation de la sensibilité populaire est en train de se développer. Le romantisme de la première moitié du 19<sup>e</sup> siècle va faire place au réalisme. Suivant Alain Plessis:

...prenant le contre-pied du romantisme, la génération nouvelle attache une importance accrue à l'élégance de la forme; elle croit plus en l'intelligence qu'en l'imagination, et elle entend saisir la réalité.<sup>51</sup>

Georg Lukacs note, qu'après 1848, la bourgeoisie se sent de plus en plus gênée par le nouveau caractère menaçant du progrès et se méfie de la conception romantique de l'Histoire.<sup>52</sup> Suivant lui, le roman historique va subir une transformation, vers 1851, dans laquelle le souci du présent sera dissocié de l'Histoire: le rôle du roman historique sera réduit à celui d'un léger divertissement.<sup>53</sup> Cette évolution dans la vision sociale de l'Histoire explique pourquoi Dumas perd l'oreille du lecteur populaire. Les Français ne veulent plus entendre dire que l'Histoire détermine leur présent. Et Louis-Napoléon va réussir son coup d'Etat précisément parce

qu'il promet de « ...fermer l'ère des révolutions en satisfaisant les besoins légitimes du peuple ». <sup>54</sup> Le lecteur de 1851 est devenu insensible aux commentaires stridents de Dumas.

Le refus de Dumas d'obéir aux désirs apolitiques de son nouveau lecteur exige une nouvelle considération de son oeuvre. Pour mieux apprécier l'importance d'une oeuvre, Goldmann nous propose l'examen des contradictions entre la pensée individuelle de l'auteur et la vision du monde d'une société. <sup>55</sup> Comme nous avons vu, les autres romans du cycle de Dumas s'accrochent parfaitement avec les préjugés sociaux envers le rôle de l'Histoire. Mais, avec *Ange Pitou*, Dumas fait un départ révolutionnaire: il veut que son public accepte sa vision personnelle de l'Histoire. Ce dépassement des normes sociales explique pourquoi la censure de son oeuvre est faite sans aucune indignation populaire. Par le moyen des parenthèses politiques, Dumas veut parler directement à son lecteur pour l'avertir du danger de l'indifférence. Mais le lecteur de 1851 recherche le confort d'un récit divertissant, où la mise en scène historique est loin des soucis du présent. Dans notre analyse de *Joseph Balsamo* et de *Le Collier de la Reine*, nous avons vu comment l'oeuvre de Dumas était le reflet de la société de leurs époques. Avec *Ange Pitou*, et surtout dans la présence des parenthèses politiques nous constatons combien Dumas s'éloigne de la société contemporaine qui est de plus en plus indifférente à l'idéologie.

Suivant Dumas, le vrai danger de cette indifférence est la probabilité croissante de la violence. Au moment où l'individu s'abandonne à la pression du groupe, l'anarchie sanglante en résulte. La plupart des observations de Dumas sur la frénésie de 1789 sont à l'égard de l'idéalisme taché par la violence. Les meurtres de Foulon, Berthier et de Launay n'auraient pas eu lieu s'il y avait assez de gens comme Billot qui se battait contre ces injustices. Dumas veut que l'individu garde son sens individuel de jugement pour éviter les excès de la Terreur. Par contre, la société française de 1851 est convaincue que le conformisme et l'acceptation de l'autorité sont nécessaires pour empêcher l'effusion du sang. Ainsi, l'appel de Dumas est ignoré par son lecteur. Malgré les exhortations de Dumas, l'importance de l'individu est

contestée par une société en pleine évolution vers l'acceptation de l'autorité absolue de l'Empire.

En louant la bonté naturelle des Français, Dumas espère rapprocher sa vision individualiste de cette tendance conformiste de ses abonnés. En 1789, l'engagement du peuple rend possible un vrai progrès vers l'égalité. Or, l'action d'un individu n'aboutit à rien sans l'appui des autres. Billot ne parvient pas à empêcher la violence sans l'appui des gens ordinaires. Le message de Dumas est donc divisé en deux: 1) il ne faut jamais abdiquer la responsabilité individuelle qui consiste à discerner le Bien du Mal, et 2) aucun progrès social ne s'achève sans l'appui de la masse de ces individus responsables. Il faut rappeler l'importance des valeurs de justice et d'égalité à tout le monde pour réussir une société idéale. Tout pouvoir est le propre d'un peuple bien éduqué.

Mais, malgré ses nombreuses parenthèses politiques dans le texte, les gens désaffectés de 1851 n'entendent plus le message de Dumas. La démarche vers l'indifférence politique persiste dans l'esprit populaire. La vision romantique d'égalité sociale est démodée. La vision de Dumas est trop loin des espoirs matériels de son lecteur. Dans le troisième mouvement du cycle littérature/politique, l'artiste évoque les valeurs progressives du passé tandis que la société recherche la certitude d'une autorité absolue. La France veut abandonner l'incertitude des idéologies révolutionnaires; Dumas veut revivre l'élan de 1789. Avec *Ange Pitou*, le cycle des *Mémoires d'un Médecin* s'éloigne de la réalité sociale de la France. En dépassant les attentes du lecteur ordinaire, Dumas avait condamné le cycle au dédain populaire. La suite du récit n'aura jamais plus la possibilité de paraître en feuilleton. Son public ne s'intéresse plus aux avertissements politiques de Dumas. La censure gouvernementale ne fait que reconnaître la volonté populaire.

## Notes:

- <sup>1</sup> Voir l'introduction de la *Comtesse de Charny* dans laquelle Dumas, en exil, raille contre cette censure.
- <sup>2</sup> *Ange Pitou*, Vol. 1, Chap. 26.
- <sup>3</sup> *Ange Pitou*, Vol. 2, Chap. 8.
- <sup>4</sup> *Ange Pitou*, Vol. 2, Chap. 15 (intitulé, « Medée »).
- <sup>5</sup> *Ange Pitou*, Vol. 2, Chap. 18.
- <sup>6</sup> *Ange Pitou*, Vol. 1, Chap. 7.
- <sup>7</sup> *Ange Pitou*, Vol. 1, Chap. 8.
- <sup>8</sup> *Ange Pitou*, Vol. 1, Chaps. 12-17.
- <sup>9</sup> *Ange Pitou*, Vol. 2, Chap. 13.
- <sup>10</sup> *Ange Pitou*, Vol. 2, Chap. 26.
- <sup>11</sup> *Ange Pitou*, Vol. 1, Chap. 12.
- <sup>12</sup> *Ange Pitou*, Vol. 1, Chap. 22.
- <sup>13</sup> *Ange Pitou*, Vol. 2, Chap. 3.
- <sup>14</sup> *Ange Pitou*, Vol. 2, Chap. 7.
- <sup>15</sup> *Ange Pitou*, Vol. 2, Chap. 15.
- <sup>16</sup> *Ange Pitou*, Vol. 2, Chap. 20.
- <sup>17</sup> *Ange Pitou*, Vol. 2, Chap. 13.
- <sup>18</sup> *Ange Pitou*, Vol. 1, Chap. 3.
- <sup>19</sup> *Ange Pitou*, Vol. 2, Chaps. 36-38.
- <sup>20</sup> Anne Leoni & Roger Ripoll, « Quelques aspects de la Révolution française dans le roman-feuilleton », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 3-6/1975, nos. 2-3, p. 405.
- <sup>21</sup> *Ange Pitou*, Vol. I, Chap. 30, p. 331.
- <sup>22</sup> *Ange Pitou*, Vol. 1, Chaps. 10-11.
- <sup>23</sup> *Ange Pitou*, Vol. 1, Chap. 17.
- <sup>24</sup> *Ange Pitou*, Vol. 1, Chap. 19.
- <sup>25</sup> *Ange Pitou*, Vol. 2, Chap. 11.
- <sup>26</sup> *Ange Pitou*, Vol. 1, Chap. 14.
- <sup>27</sup> *Ange Pitou*, Vol. 1, Chap. 16.
- <sup>28</sup> *Ange Pitou*, Vol. 2, Chap. 7.
- <sup>29</sup> *Ange Pitou*, Vol. 2, Chap. 9.
- <sup>30</sup> *Ange Pitou*, Vol. 2, Chap. 26.
- <sup>31</sup> *Ange Pitou*, Vol. 1, Chap. 25.
- <sup>32</sup> *Ange Pitou*, Vol. 2, Chap. 3.
- <sup>33</sup> *Ange Pitou*, Vol. 2, Chap. 18.

- <sup>34</sup> *Ange Pitou*, Vol. 1, Chap. 21.
- <sup>35</sup> John S. Wood, « La mythologie sociale dans *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue », *La lecture sociocritique du texte romanesque*, Falconer and Mitterand eds., (Samuel Stevens, Hakkert and Company : Toronto, 1975), p. 96.
- <sup>36</sup> *Ange Pitou*, Vol. 1, Chap. 19, p. 215.
- <sup>37</sup> *Ange Pitou*, Vol. 1, Chap. 19, p. 221.
- <sup>38</sup> *Ange Pitou*, Vol. 2, Chap. 24, p. 185.
- <sup>39</sup> *Ange Pitou*, Vol. 2, Chap. 26, p. 200.
- <sup>40</sup> *Ange Pitou*, Vol. 1, Chap. 15, p. 164.
- <sup>41</sup> *Ange Pitou*, Vol. 1, Chap. 15, p. 169.
- <sup>42</sup> *Ange Pitou*, Vol. 1, Chap. 22, Vol. 2, Chap. 22.
- <sup>43</sup> *Ange Pitou*, Vol. 2, Chap. 20, p. 165.
- <sup>44</sup> *Ange Pitou*, Vol. 2, Chap. 19, p. 152.
- <sup>45</sup> *La Comtesse de Charny*, Introduction, p.12.
- <sup>46</sup> Maurice Agulhon, *1848 ou l'apprentissage de la république*, (Editions du Seuil: Paris, 1973), p. 157.
- <sup>47</sup> *Ibid.*, (c'est nous qui soulignons).
- <sup>48</sup> Lucien Goldmann, « Le tout et les parties », *Le Social et la Litterature*, (Université du Québec à Montréal: 1984), p. 88.
- <sup>49</sup> *op cit.*, Agulhon, p. 224.
- <sup>50</sup> *Ange Pitou*, Vol. 2, Chap. 23, p. 179.
- <sup>51</sup> Alain Plessis, *De la fête impériale au mur des fédérés*, (Editions du Seuil: Paris, 1976), pp. 174-175
- <sup>52</sup> Georg Lukacs, *The Historical Novel*, (Merlin Press: London, 1957), p. 174.
- <sup>53</sup> *Ibid.*, p. 183
- <sup>54</sup> (proclamation de Napoléon III du 2 décembre 1851), dans *op.cit.* Plessis, p.14.
- <sup>55</sup> *op.cit.*, Lukacs, p. 114.

Chapitre 4  
La Comtesse de Charny

## I. Dumas au moment d'écrire *La Comtesse de Charny*

Dumas avait raison de s'alarmer de la passivité du peuple en 1851. Le 2 décembre, en écrivant « Rubicon »<sup>1</sup> sur la couverture d'un dossier secret qui contenait les documents préparatoires, Louis-Napoléon commence l'attaque contre la République.

Ayant le choix du moment, la conspiration pouvait bénéficier de l'effet de surprise et se réduire, au petit matin, à une « opération de police un peu rude » d'une part aux dépens des législateurs dont on allait abolir la fonction, et d'autre part des leaders politiques les plus capables d'animer une résistance active.<sup>2</sup>

En deux jours, la résistance est écrasée par les bonapartistes. Dans l'ensemble l'homme de la rue est neutralisé, ou hésitant.<sup>3</sup> Par une ironie de l'Histoire, les forces de la répression arrivent de la Place de la Bastille pour démolir brutalement les barricades érigées par des notables comme Hugo, Schoelcher, Favre et Baudin. La passivité du peuple rend possible une répression terrible: la France devient

...un pays en plein désarroi, dont un tiers du territoire était en état de siège, où ne paraissait aucun journal d'opposition, et où les hommes politiques non-exilés ni emprisonnés se terraient.<sup>4</sup>

Les journaux sont soumis au régime de l'autorisation préalable. Lorsqu'un article déplait un « avertissement » est donné par le pouvoir. Au bout d'un certain nombre d'avertissements la suspension intervient d'office. Le Second Empire est proclamé, Louis-Napoléon se nomme Napoléon III et Dumas quitte le pays.

Le 7 décembre 1851 Dumas part pour Bruxelles pour échapper à la répression impériale et à la colère de ses créanciers. Il choisit de se croire en exil politique pour ne pas admettre que c'est la popularité qui lui manque. Il se déguise en « exilé » pour se rapprocher de son ancien ami Victor Hugo, qui autrefois lui avait servi d'inspiration pour le personnage d'Athos dans *Les Trois Mousquetaires*. Pourtant, il ne comprend pas l'engagement politique des

expulsés à Bruxelles. Tandis que ceux-ci affectent une vie de misère et d'austérité, Dumas mène une vie de luxe à crédit.<sup>5</sup> Son extravagance déplaît aux exilés, mais ils utilisent Dumas pour porter des lettres en France puisqu'il fait la navette entre Bruxelles et Paris sans intervention gouvernementale. Hugo sera arrêté à la frontière; Dumas n'est troublé que par ses créanciers qui le poursuivent. Pour des raisons pratiques, Dumas est alors accepté dans la société des exilés. Et il aime bien ce rôle de champion des opprimés.

Pourtant notre auteur se sent mal à l'aise en Belgique. A cette époque c'est un pays sans identité politique: moitié français et moitié hollandais. Les vainqueurs de Napoléon l'avaient créé pour servir d'appareil de choc entre la France, la Prusse et l'Autriche. Dumas se trouve dans un *no man's land* où les partis politiques n'ont pas eu le temps nécessaire de s'organiser. Par conséquent, la conviction idéologique lui manque; il tend de nouveau à écrire des sujets sentimentaux puisque ses nouveaux compatriotes ne s'intéressent pas à la politique étrangère. Quand il revient au travail du cycle *Des Mémoires d'un Médecin*, la ferveur politique qui l'animait dans *Ange Pitou* a disparu. Dans *La Comtesse de Charny*, les événements historiques de 1789 à 1793 sont de nouveau relégués au rôle de toile de fond pour le drame d'un amour maudit entre les deux héros, Charny et Andrée. Puisque les français se lassent des révolutions et que les Belges sont apolitiques, Dumas va recommencer d'écrire des romans d'amour. Le séjour en Belgique ne lui offre en effet aucune inspiration idéologique.

Pourtant, Dumas manifeste une énergie presque surhumaine pendant cette période de retraite à Bruxelles. Son zèle pour écrire est presque sans bornes. Pour gagner de l'argent, il continue d'écrire ses *Mémoires* pour *La Presse* en évitant les « avertissements » et la censure du gouvernement. Il annonce à son éditeur de Bruxelles son projet d'écrire un roman qui comprendra toute l'histoire occidentale depuis la naissance de Jésus Christ!<sup>6</sup> Son nouveau secrétaire, Noël Parfait, copie du matin au soir les romans, mémoires et comédies que Dumas produit plus vite que les copistes professionnels ne peuvent les reproduire.<sup>7</sup> Les soirées somptueuses qu'il offre deviennent le centre social des expatriés français. C'est Maurois qui

caractérise le mieux la vivacité de Dumas de cette époque.

Ses créanciers l'ont acculé au fond d'une grotte; le rocher des dettes écrase son dos. Une grappe des femmes pèse de tout son poids sur ses épaules. Les engagements qu'il a pris dépassent, non seulement la puissance de travail d'un homme, mais celle de dix hommes, de cent hommes, et ce géant n'a qu'un désir: entreprendre.<sup>8</sup>

Dumas a quarante-huit ans, mais il se porte comme un jeune homme. Avec *La Comtesse de Charny*, il reprend le métier de romancier populaire avec une nouvelle ardeur. Le séjour à Bruxelles fait du bien à son esprit.

Mais l'agitation des boulevards de Paris lui manque. Les airs prétentieux des exilés et la monotonie des navettes qu'il fait à Paris pour visiter ses maîtresses diverses le gênent. Son évasion à Bruxelles ne durera que treize mois. Au début de l'année 1853, un accord est signé pour régler sa déclaration de faillite personnelle: il abandonne à ses créanciers 45% de la propriété littéraire de ses oeuvres, présentes et futures.<sup>9</sup> Désormais, il peut rentrer en France sans craindre la poursuite judiciaire. Réinstallé à Paris, il ne tarde pas à se mettre à l'oeuvre pour reconquérir sa popularité perdue. Puisque les éditeurs français hésitent à publier ses romans, il fonde *Le Mousquetaire*, journal quotidien du soir, pour assurer que ses textes ne seront plus coupés par un éditeur pusillanime. Ses contemporains doutent de la réussite d'un nouveau journal qui fait son début dans un environnement de censure et d'apathie générale. Mais Dumas organise une liste d'illustres collaborateurs qui ne demandent rien de mieux qu'un moyen de s'exprimer dans une presse devenue de plus en plus conservatrice. *Le Mousquetaire* est favorablement reçu par le public: il tire à 10.000 exemplaires ce qui est beaucoup pour cette époque difficile.<sup>10</sup> Dumas retrouve sa bonne fortune. Sa rentrée, sinon triomphale, est du moins une réussite inattendue.

Mais l'euphorie disparaît aussitôt. Les collaborateurs du *Mousquetaire* se lassent de ne pas être payés. Au fur et à mesure que ceux-ci abandonnent le journal, les abonnés retrouvent de plus en plus de Dumas dans leur quotidien. Ils lisent les *Mémoires* de Dumas non seule-

ment dans *La Presse*, mais aussi dans *Le Mousquetaire*. La variété disparaît dans les articles, puisqu'on n'y retrouve que Dumas. Par conséquent le nombre d'abonnés baisse, et *Le Mousquetaire* tire son dernier numéro le 24 avril 1855 à l'époque où le dernier volume de *La Comtesse de Charny* est envoyé aux souscripteurs de sa publication. Épuisé par la besogne de produire un journal quotidien, et déçu par l'échec de son journal, Dumas décide de quitter le pays pour la Russie et de participer à la révolution en Italie.

Malgré toutes ses obligations, Dumas achève *La Comtesse de Charny*, qui sera son dernier succès. Il est important de noter que ce dernier roman du cycle est publié, non pas en feuilleton dans *Le Mousquetaire*, mais comme roman à souscription. Peut-être Dumas hésite-t-il à le publier dans son journal par peur que le roman ne réussisse pas. L'abonné le reçoit un volume à la fois, avec le droit de terminer à volonté sa souscription. La pression d'obéir au goût populaire est toujours présente même si elle est un peu atténuée. En 1851, Dumas pouvait ignorer la réception populaire d'*Ange Pitou*, parce qu'il prévoyait que la censure arriverait. Mais entre 1852 et 1855, le succès de Dumas est encore une fois lié à la réception populaire. Et celui-ci craint que le lecteur populaire ne s'intéresse plus à l'ardeur idéologique de *Pitou*. Par conséquent, le roman traite plutôt de l'amour pour divertir un public apolitique. Et Dumas diminue ses risques en le publiant en roman et non pas en feuilleton. Le résultat est une intrigue qui rappelle *Le Collier de la Reine*. Dans le cycle des *Mémoires d'un Médecin* il y a donc deux paires de romans semblables: *Joseph Balsamo* et *Ange Pitou* où les protagonistes sont des hommes, et *Le Collier de la Reine* et *La Comtesse de Charny* où les protagonistes sont des femmes. La symétrie du cycle est établie, et le cycle prend ainsi fin.

## II. Les cohérences structurelles dans *La Comtesse de Charny*

Après plus de six ans de dialogue quotidien avec le lecteur loyal, Dumas met fin à son récit révolutionnaire. Avec *La Comtesse de Charny*, les destins de tous les personnages doivent se dénouer et, par conséquent, une sensation de finalité se répand dans l'oeuvre.

Dumas annonce avec un soupir de résignation:

Ce livre est probablement le dernier que nous ferons sur cette terrible époque; à mesure que notre récit avance, nous quittons donc le terrain que nous venons de parcourir pour n'y revenir jamais. <sup>11</sup>

Imaginez l'effet sur le lecteur de 1852. Pendant toutes les crises sociales depuis la Révolution de février, il n'avait qu'une seule certitude quotidienne: le confort de sa lecture de Dumas. Mais, comme l'observe Lukacs dans son analyse du *Roman Historique*, « Le besoin socio-historique doit triompher sur la volonté et les passions des individus. » <sup>12</sup> Inéluctablement, le dénouement du roman historique doit s'accorder avec la vérité historique. Et, chose curieuse, ce caractère fataliste s'exprime aussi dans les nouveaux motifs présentés dans *La Comtesse de Charmy*. S'il faut s'attendre une certaine tristesse à cause du fait que la fin du cycle approche, l'atmosphère funeste qui s'infiltré dans le récit est quand-même particulière. La toute-puissance du destin apparaît comme une première cohérence structurelle dans le récit.

## A. La toute-puissance du destin

Le chagrin ressenti par Dumas de terminer le cycle se confond avec le pessimisme dans ce dernier roman du cycle. Donc, pour bien séparer les deux causes de cet esprit fataliste, notre examen doit suivre deux étapes. D'abord, il faut repérer les personnages et les thèmes venus des autres romans pour achever leurs destins malheureux. Puis, il faut dégager les éléments de préfiguration et d'accomplissement d'une fin funeste qui se déroulent à l'intérieur même du dernier roman du cycle. Nous allons parcourir, avec Dumas, les événements depuis l'attaque du palais de Versailles en octobre 1789 jusqu'à l'exécution de Louis XVI en janvier 1793. C'est une époque pleine de désillusions pour les idéalistes révolutionnaires.

### 1. Des personnages qui finissent mal

On retrouve dans *La Comtesse de Charmy* plusieurs personnages des trois livres précé-

dents qui reviennent pour faire leurs dernières reprises. Balsamo / Cagliostro quittera la France pour aller en Amérique avec Billot et Gilbert. Louis XVI et Marie-Antoinette doivent mourir, de même que toute la famille Charny. D'autres personnages secondaires, comme Nicole/Oliva et Beausire, vont subir des fins tragiques. La Terreur va inéluctablement s'établir malgré tous les efforts des personnages principaux du cycle. Par conséquent, un sentiment de fatalité se dégage des pages du récit. Pire même, il devient apparent que le destin va écraser tout espoir de dénouement heureux.

Prenons d'abord le cas de Balsamo / Cagliostro qui revient sur scène sous le nom de banquier Zanone qui finance la fuite du roi pour qu'il « laisse proclamer la République. »<sup>13</sup> Pour des raisons inconnues, il est de nouveau le chef des franc-maçons. Mais, bien qu'il les exhorte à entreprendre une nouvelle attaque contre la monarchie pour obéir à la nouvelle devise « Liberté, égalité, et fraternité », il ne parviendra pas à maîtriser cette force.<sup>14</sup> Après la réunion des franc-maçons, Dumas nous dévoile que Cagliostro *prétend* être initié aux mystères d'Inde.<sup>15</sup> Son projet d'enlever le roi échoue.<sup>16</sup> Il peut annoncer l'avenir, mais non plus le transformer. Au club des Cordeliers, il désigne à Gilbert les seules personnes destinées au pouvoir: Robespierre et Napoléon Bonaparte.<sup>17</sup> Pourtant, il n'est pas content de cette prédiction. Voici le dernier conseil de Cagliostro à Billot et Gilbert après l'exécution du roi:

Croyez moi, dans la lutte mortelle qui se prépare entre la haine, la crainte, la vengeance, le fanatisme, bien peu resteront purs; les uns se tacheront de boue, les autres de sang. Partez, mes amis! partez!<sup>18</sup>

Il part avec eux pour l'Amérique, où l'avenir semble plus prometteur. Le vieux meneur n'a aucun espoir d'une fin satisfaisante pour l'avenir de la France qui sera celui de Dumas, l'écrivain de 1855.

Ce jugement pessimiste est offert par Cagliostro pour tenter de réconcilier les partis de Billot et Gilbert au sujet de l'exécution de Louis XVI. Billot, suivant son rôle de jacobin établi dans *Le Collier de la Reine*, a voté la mort. Gilbert, suivant son rôle de monarchiste

reformé, a voté contre la mort. Malgré la proclamation de la République, Billot s'alarme de l'établissement d'une dictature par Danton. Et Gilbert sent l'inutilité de tous ses efforts vers la réconciliation: Mirabeau est mort sans établir un gouvernement favorable à la monarchie, et la fuite du roi s'est terminée ignoblement à Varennes.<sup>19</sup> Billot n'a pas réussi à empêcher la liaison sa fille Catherine avec l'aristocrate Isidore de Charny qui a eu un enfant illégitime. Gilbert n'a pas réussi à sauver Andrée, la mère de leur enfant Sébastien, de la mort à la guillotine. A la fin du cycle, ni Billot, ni Gilbert ne retrouvent de succès dans leurs projets politiques ou paternels. Comme le sait Dumas, ni la république, ni la monarchie parlementaire ne répondent aux besoins des enfants futurs de la France.

La seule chose certaine est que ceux qui soutiennent la monarchie absolue sont destinés à une fin funeste. Toute la famille Charny meurt au service de la reine. Georges de Charny a déjà trouvé la mort dans *Ange Pitou* en secourant la reine à Versailles. Son frère cadet, Isidore, est tué par deux coups de fusil en essayant de protéger la reine de la foule à Varennes.<sup>20</sup> Le comte de Charny est massacré au palais des Tuileries quand il s'interpose entre les fédérés et la reine.<sup>21</sup> Et Dumas reconnaît que la destinée exige sa mort:

Le destin de Charny s'accomplissait comme celui de Georges – celui de la reine allait s'accomplir.<sup>22</sup>

Même Andrée, l'épouse de celui-ci, est tuée quand elle ose crier « Vive le roi! Vive la reine! »<sup>23</sup> La fidélité des Charny est récompensée par la mort. Personne ne peut empêcher la fin de l'Ancien Régime.

Même Marie-Antoinette doit se rendre compte que le pouvoir disparaît. Elle reconnaît Cagliostro trois fois dans le récit — dans la foule qui attaque la garde du roi à son retour de Varennes, dans l'orchestre au Théâtre des Italiens quand la foule demande la déchéance du roi, et dans la rue au troisième anniversaire de la prise de la Bastille. Chaque fois elle s'évanouit, comme elle l'avait fait à sa première rencontre avec Balsamo / Cagliostro.<sup>24</sup> Fièvre des prépa-

ratifs de défense pour le palais des Tuileries, elle change d'avis quand la défense s'effondre et que Charny est tué. A la fin du récit, elle doit reconnaître qu'elle n'avait pas compris la gravité de la situation. Le roi est mort, vive la nation!

Il nous reste à considérer le sort de Beausire et Nicole qui ont figuré dans l'affaire du collier. Nous les retrouvons dans la misère, la rue de la Juiverie où ils sont recrutés une dernière fois par Cagliostro.<sup>25</sup> Grâce à sa ressemblance avec la reine, Nicole a la chance d'être accueillie par Mirabeau, qui cherche à se consoler du dédain de Marie-Antoinette. Elle retrouve ainsi une belle demeure pour son enfant Toussaint et une vie d'aisance. Mais au moment où la fortune lui sourit, Mirabeau meurt, et elle disparaît pour jamais dans les rues de Paris.<sup>26</sup> Son mari Beausire est le premier à mourir par la guillotine puisqu'il a volé un écrin de diamants pendant l'assaut des fédérés aux Tuileries.<sup>27</sup> Il semble que Marie-Antoinette avait gardé le collier de la reine malgré ses protestations d'innocence. Et la convoitise pour le bijou finit par condamner Beausire à la mort. Leur évasion heureuse à la fin du *Collier de la Reine* était illusoire. On dirait que Beausire et Nicole reprennent leurs rôles pour assurer une fin malheureuse même aux personnages secondaires du cycle.

Plusieurs motifs sinistres des autres romans réapparaissent brièvement. Andrée perd encore son fils quand il s'échappe par la même fenêtre par laquelle il avait été enlevé par Gilbert dans *Joseph Balsamo*.<sup>28</sup> Gilbert plonge Andrée dans le sommeil magnétique pour le retrouver, ce qui fait écho à son viol du premier livre du cycle.<sup>29</sup> Et la honte de ce viol va empêcher un rapprochement entre Andrée et son mari pendant presque tout le roman. Nous revenons à la loge maçonnique pour assister à l'initiation de Billot.<sup>30</sup> Et pour souligner le danger croissant dans *La Comtesse de Charny*, Louis XVI accepte enfin de porter le gilet armorié présenté par Marie-Antoinette dans *Ange Pitou*.<sup>30</sup> Ces répétitions de nature binaire rappellent la répétition simple du *Collier de la Reine*. Pour finir le cycle sur une note funeste, Dumas réitère, une dernière fois, plusieurs thèmes inquiétants.

En fin compte, tous les personnages qui réapparaissent dans le dernier roman du cycle

trouvent des fins décevantes. La plupart meurent. Seuls Pitou et Catherine vont retrouver une espèce de bonheur dans l'épilogue du roman. Nous revenons à cette contradiction dans notre analyse du thème de l'amour dans le chapitre suivant. Mais il suffit de dire qu'une fin heureuse est proscrite pour la grande majorité des personnages du récit. Et Dumas souligne la certitude de ce destin sinistre en réitérant des thèmes troublants déjà présentés dans les autres romans du cycle, comme par exemple le gilet armorié de Louis XVI. Pour dénouer le cycle, Dumas choisit des fins malheureuses au lieu des issues miraculeuses. En 1855, l'optimisme évident dans *Ange Pitou* laisse place au pessimisme .

## 2. L'échec de toutes les tentatives nouvelles

Cette fatalité s'exprime aussi dans les nouveaux thèmes présents dans *La Comtesse de Charny*. Une fin tragique du roman est établie dès le début, quand le cortège du roi à Paris est précédé par deux personnages dans la foule qui se vantent de leurs piques ornées de têtes coupées.<sup>32</sup> La fuite du roi est destinée à l'échec, à cause de l'hésitation et de l'impuissance du roi. L'optimisme fraternel présent au Champ-de-Mars en juillet 1790 sera remplacé, dans le même lieu une année plus tard, par l'horreur d'un massacre d'innocents. La démocratie va laisser place à la loi martiale qui va ensuite apporter la dictature. Comme le dit Dumas, « La fortune vint en aide aux intentions mauvaises. »<sup>33</sup> Dans les événements de 1789 à 1793, Dumas ne trouve aucune raison d'être optimiste.

Le thème qui montre le mieux cette fatalité est celui de la fuite du roi. Tous les champions de la monarchie du récit, Mirabeau, Gilbert, et Charny, conseillent la fuite au roi. Mais le destin veut que l'hésitation de Louis XVI l'interdise. Comme dans *Le Collier de la Reine* où l'affaire de l'ambassade portugaise avait préfiguré le dénouement de l'escroquerie de Jeanne de la Motte, l'échec du projet de Favras avait préfiguré la ruine du roi à Varennes. Ainsi la véritable évasion est menacée dès le début. Charny et Marie-Antoinette sont en retard parce que celle-ci a mal compris les ordres données par le roi.<sup>34</sup> Charny est séparé de la

berline royale parce que l'étiquette exige qu'il laisse place à la gouvernante des enfants royales.<sup>35</sup> Le mot « fatalité » figure dans le titre de trois chapitres successifs qui présagent la fin honteuse de l'évasion du roi: son arrêt à Varennes déguisé en bourgeois.<sup>36</sup> Trois fois le roi rate le rendez-vous avec ses alliés à cause d'un retard. Le roi est reconnu.<sup>37</sup> Quand Charny se précipite à la poursuite de l'homme qui découvre la fuite du roi, il a le malheur de découvrir que les pistolets sur la selle de son cheval ne sont pas chargés.<sup>38</sup> Même la topographie assure l'échec: un pont barré à Varennes empêche l'arrivée des troupes loyales du sud — de même que la démolition des ponts ferroviaires en 1848 arrête le secours militaire de Louis-Philippe — tandis que la traversée impossible d'un canal bloque l'arrivée des troupes du nord.<sup>39</sup> A chaque reprise, la fuite royale retrouve l'échec. Le destin exige que le roi soit arrêté quelques kilomètres avant sa destination.

La nécessité de fuir dévoile le problème fondamental de la monarchie en 1790. Suivant l'interprétation de Dumas, la fuite est la seule solution praticable puisque l'indécision de Louis XVI l'empêche d'agir d'une manière positive. Ce trait tragique de l'hésitation entraîne une fin cruelle pour Louis XVI. Vers le début du récit il essaie de justifier son manque d'initiative à son fils en arguant le besoin d'assurer le bonheur du peuple.<sup>40</sup> Mais, en réalité il craint la confrontation avec le peuple. Par conséquent, il refuse les offres de soutien de Lafayette et Mirabeau.<sup>41</sup> Et quand le roi hésite à accepter l'aide de Favras, son complot d'évasion est découvert et entraîne l'exécution d'un gentilhomme loyal.<sup>42</sup> Le destin récompense le roi de son dédain pour ses vrais défenseurs. Le choix fatal de la route de Varennes est fait juste après la mort de Mirabeau qui a été découragé par la duplicité royale.<sup>43</sup> Fatalement, Louis XVI se retrouve à Varennes dans un costume indigne, sans aucune autorité, et sans soutien populaire.<sup>44</sup> Il donne des ordres, mais personne ne lui obéit. Le roi refuse l'offre de secours des royalistes de Châlons pour éviter l'effusion du sang.<sup>45</sup> Décidément, l'esprit de décision manque à Louis XVI: il n'apprécie pas ses vrais alliés et il craint la confrontation. Ainsi, la monarchie est condamnée à la chute par la faiblesse tragique de Louis XVI.

Plusieurs autres thèmes, qui s'achèvent au cours du roman, préfigurent la fin néfaste de la monarchie . Le motif de la guillotine est peut-être le plus évident: Marie-Antoinette s'en souvient dans un cauchemar, Gilbert assiste à sa première démonstration sur des cadavres, et c'est le roi qui propose, en toute naïveté, la modification de lame qui va, un jour, provoquer sa propre mort. <sup>46</sup> La foule veut que le boulanger et la boulangère, le roi et la reine, reviennent à Paris pour assurer la distribution du pain. Mais:

Le retour de Versailles et l'installation du boulanger, de la boulangère et du petit mitron aux Tuileries n'avaient pas produit l'effet qu'on en attendait. La farine et le pain continuaient de manquer. <sup>47</sup>

Puis Dumas achève la réitération de ce thème en racontant, en grand détail, le massacre d'un boulanger nommé François pour préfigurer la mort du roi et la croissance de la violence insensée. <sup>48</sup> Un autre métier, celui du serrurier, sert à introduire et à clore le récit. Maître Gamain est introduit au premier chapitre où Cagliostro devient l'ami du serrurier du roi. Plus tard, Louis XVI demande l'assistance de ce serrurier pour installer une armoire secrète qui contient des documents compromettants. <sup>49</sup> Or, celui-ci se croyant empoisonné par le roi et sauvé par Cagliostro, dévoile à ce dernier l'existence de l'armoire. <sup>50</sup> Et ce sera, à la fin du livre, la répétition de cette révélation qui servira à motiver le procès du roi. <sup>51</sup> Le roi ferme à clé son destin en employant les services d'un serrurier. Partout dans *La Comtesse de Charny* on retrouve de sombres augures concernant la destinée de la monarchie.

En conclusion, la toute-puissance du destin est un thème qui traverse tout le récit de *La Comtesse de Charny*. Si Dumas y fait réapparaître des personnages des autres romans, c'est pour les soumettre à l'infortune. Il souligne cette fatalité en ne réitérant que des thèmes sinistres. Et quand il introduit de nouveaux motifs propres à ce roman, c'est pour préfigurer la chute inéluctable de la monarchie et l'avènement assuré de la Terreur. Cette fatalité dévoile de la part de Dumas une curieuse évolution d'attitude envers l'Histoire. Notre analyse du rôle de

la voyance fictive dans le premier roman du cycle a révélé que Balsamo semblait capable de réformer l'Histoire. Mais à la fin du cycle, nous retrouvons la toute-puissance du destin. Au fur et mesure que le passé fictif du roman approche du présent du narrateur, le libre arbitre des personnages devient plus limité par la vérité historique. Dumas ne peut plus arranger l'Histoire. Car, la période de 1789 à 1793 est toujours bien vivante dans la mémoire collective. Dumas décide alors d'apprendre mieux les faits historiques, et leur énumération remplace lentement le jeu des passions dans la narration du roman. En fait, *La Comtesse de Charny* est moitié récit romanesque et moitié récit historique. Ce dernier est lié principalement à la vie intime des gens ordinaires d'une époque sans considération de la politique. Dans le dernier roman du cycle, c'est juste le contraire: la lutte politique devient plus importante que la lutte individuelle. Le roman historique évolue vers le texte historique.

## B. L'histoire didactique

Cette transformation du style narratif amène une deuxième cohérence structurelle dans *La Comtesse de Charny*, le rôle didactique de l'histoire. L'auteur abandonne le développement du romanesque pour donner des sortes de leçons d'Histoire. Dumas souligne cette évolution vers la didactique:

Nos lecteurs ont dû s'apercevoir que c'est un livre historique, et non un roman que nous faisons; nous ne reviendrons probablement jamais sur cette grande époque...<sup>52</sup>

Désormais, le romancier déçu veut prêcher l'Évangile de la vérité historique. Quelquefois la transition entre roman et sermon historique est subtile. En mêlant ses personnages fictifs à la politique historique, Cagliostro invite Gilbert au club des Cordeliers pour lui montrer l'avenir politique de la France.<sup>53</sup> Quelquefois la transition manque. En pleine description du danger des armées étrangères, Dumas consacre un chapitre entier à expliquer l'origine de *La Marseillaise*.<sup>54</sup> Pour dégager cette cohérence structurelle de la narration didactique, nous allons

nous concentrer sur les digressions qui se poursuivent sur plusieurs chapitres. Trois grands écarts du récit par rapport à l'intrigue principale se présentent: l'exposition de l'organisation des partis politiques avant le massacre au Champ-de-Mars, la discussion de la question des prêtres réfractaires ainsi que la guerre contre la Prusse et la description détaillée du procès du roi après le massacre à la prison de l'Abbaye. En interprétant une époque où la passion pour la politique était vive, Dumas est devenu lui-même enthousiaste de l'histoire politique. En analysant les trois grandes digressions du roman, nous pouvons découvrir cette nouvelle passion de Dumas.

### 1. La trahison du Champ-de-Mars

La première grande digression, pour décrire la genèse de l'esprit républicaine et la trahison du peuple au Champ-de-Mars, s'annonce après que le roi soit revenu de Varennes. Dans le troisième volume, cet épisode dure sept chapitres (13-20). Il commence par l'introduction des époux Roland, deux écrivains dédiés à la cause de la liberté. L'exposition de leur amour platonique engendre un aparté de la part de Dumas sur la passion de l'époque: « Et prenez ici le mot amour dans tous les sens; les uns aimaient l'idée, les autres la matière, ceux-ci la patrie, ceux-là le genre humain. »<sup>55</sup> Et avec cette parenthèse, le sort des Roland est oublié. Dans le chapitre suivant, « Les premiers républicains », Dumas abandonne le récit pour décrire les politiques de diverses personnalités de l'époque, par exemple, Danton, Robespierre, Brissot, Lafayette. L'aparté d'un paragraphe devient un chapitre de digression. Car Dumas se passionne soudain pour la politique républicaine de 1790:

*Le sentiment, vous le voyez, le sentiment de la république est dans les coeurs, mais le nom de la république est à peine dans quelques bouches.*<sup>56</sup>

Par contraste, le lecteur de 1850 se sert du mot « République » pour identifier son gouvernement, même si tout le monde craint l'esprit républicain. Et, pour souligner ce fait, Dumas répète la proclamation de l'Assemblée en écrivant en lettres majuscules au centre de la page:

« LES MOEURS DE LA FRANCE NE SONT POINT REPUBLICAINES ». L'ironie de Dumas frappe juste, mais, qu'est-il advenu de l'intrigue? Au chapitre suivant (15), l'énumération des événements continue sans référence aux personnages fictifs du roman. Un grand nombre de paragraphes commencent par une date: « Le 1<sup>er</sup> juillet, Laclos, de son autorité privée proclame la déchéance », « Le 13 juillet, les tribunes sont remplies de gens sûrs », « Le 14, la discussion s'ouvrit à l'Assemblée. » En fait, le texte ressemble de plus en plus à une leçon d'Histoire à mémoriser. Et Dumas ne revient au romanesque qu'après avoir exposé comment la loi martiale s'établit avant le massacre au Champ-de-Mars. Il faut attendre au chapitre 16 pour rentrer dans le monde des spéculations historiques quand Dumas crée un dialogue fictif entre Marie-Antoinette et Barnave, député de l'Assemblée. Et par dessus le marché, leur conversation traite de la politique! Barnave essaie d'expliquer les différents partis-pris des députés et fait la réitération de la leçon déjà apprise au chapitre 14. Et l'énumération des faits historiques continuent jusqu'au chapitre 20. Dumas abandonne ses personnages fictifs pendant une centaine de pages pour esquisser les bases de la politique compliquée de l'époque.

## 2 Le clergé et les Prussiens

La deuxième grande digression concerne le refus du roi d'exiger que les prêtres jurent serment à la Constitution et la déclaration de guerre contre la Prusse. Celle-ci ne dure strictement que trois chapitres (31-33) dans le troisième volume, mais il faut attendre jusqu'au chapitre 43 pour retrouver un personnage du roman, Billot. Le premier chapitre de l'épisode est « L'aspect de la nouvelle Assemblée » dans lequel Dumas essaie de nouveau de caractériser les différents partis politiques de l'Assemblée constituante de 1792. Dans le chapitre suivant (32) il nous renvoie au 14<sup>e</sup> siècle pour expliquer la division entre l'Etat et l'Eglise. Au chapitre 33, même Dumas s'ennuie de ce catalogue de dates historiques:

Nous passerons néanmoins rapidement sur ces questions de détail pour arriver

le plus promptement possible aux événements qu'il nous reste à raconter, et *dans lesquels sont plus particulièrement mêlés les personnages de notre livre.*<sup>57</sup>

Après trois chapitres, Dumas se repose un peu de ses leçons d'Histoire. Mais le didactisme persiste sous une forme légèrement différente. Du chapitre 35 au chapitre 40, un dialogue fictif entre Louis XVI et Dumouriez, le nouveau premier ministre, détaille la déclaration de guerre contre la Prusse et montre comment le roi refuse une deuxième fois de signer la loi contre les prêtres réfractaires. La discussion est un peu plus spéculative, mais l'intrigue et les personnages principaux du roman sont toujours absents. Pendant plus de quatre-vingts pages, il n'y a aucune nouvelle de Gilbert, Pitou, Andrée, Charny ou Cagliostro.

### 3. Le procès contre le roi

La dernière grande digression commence au volume 4, chapitre 17, et ne finit, à proprement parler, qu'avec l'épilogue du roman. Le développement de l'intrigue romanesque prend un rôle secondaire en s'éparpillant dans le livre historique qui s'occupe du procès de trahison contre le roi. Encore une fois l'épisode commence à l'Assemblée où la suspension provisoire de la monarchie est proclamée. La colère du peuple après l'attaque du palais des Tuileries est ensuite détaillée. Quelques chapitres de repos s'ensuivent pour finir sur la mort d'Andrée et de Beausire. Mais la prédominance de l'Histoire s'affirme de nouveau. Dumas revient au roi qui est prisonnier au donjon du Temple. Il raconte la victoire de Valmy, la retraite de Paris, et la retraite des Prusses. Il montre que le roi se défend mal à son procès et meurt sous la guillotine. Les personnages fictifs du roman ne participent à aucun de ces drames. Cette fois-ci la digression didactique dure plus de deux cents pages.

C'est comme si le progrès de l'Histoire de cette époque se déroulait trop vite pour permettre le développement d'un roman: « Nous roulons sur la pente des événements, et il y a peu de points d'arrêt » dit Dumas.<sup>58</sup> La narration de l'Histoire prend la place de la description des passions des personnages fictifs. Dans *Ange Pitou* Dumas utilisait ces personnages pour

représenter les forces diverses qui luttèrent pour maîtriser le destin politique de la France. Dans *La Comtesse de Charny*, ni Cagliostro, ni Gilbert, ni Marie-Antoinette ne peuvent freiner le déroulement vers la Terreur de 1793. Autrefois, la lutte des individus prédominait l'intrigue du roman. Désormais il est inutile de résister à la force du destin. C'est l'Histoire qui fait l'intérêt de ce dernier roman du cycle.

Mais peut-être que nous prenons trop au sérieux ce ton pédant de Dumas. Il est possible que l'accroissement des écarts historiques masque une vérité plus simple: les protagonistes du cycle ennui l'auteur. Dans les autres romans, on avance dans le temps et on y revient sans trop respecter l'ordre chronologique. Mais le temps devient très linéaire dans *La Comtesse de Charny* avec la récitation des faits historiques. Il semble que Dumas veut finir le récit le plus tôt que possible. Dans notre esquisse de la vie de Dumas entre 1852 et 1855, nous avons constaté sa tendance à entreprendre des projets de plus en plus grandioses sans aucune possibilité de les achever. La discipline nécessaire pour conclure ce cycle lui manque en face de la tentation de la nouveauté. L'urgence de s'exprimer, évidente dans *Ange Pitou*, est remplacée par le devoir pénible de mettre un point final au cycle afin de pouvoir se concentrer sur des projets plus attirants. Dumas en finit avec ses personnages le plus vite que possible. Il tue Charny et Andrée en quelques phrases. Il condamne Gilbert et Cagliostro à l'exil sans autre explication. En fait, le texte qui anime les personnages familiers du cycle ne comprend que le tiers de l'étendue du livre. Or, ceci ne suffit pas pour un roman à souscription, qui a besoin d'une certaine ampleur pour récupérer les frais de publication. Préoccupé par ses autres projets, Dumas a besoin de « rembourrer » le texte de *La Comtesse de Charny* sans consacrer trop de temps à la besogne. Alors, il récite ses leçons d'histoire. La répétition narrative est remplacée par la récitation didactique des faits historiques.

Et, pour faciliter l'accomplissement de ce devoir, Dumas se sert d'un artifice connu de tout étudiant sérieux: l'addition des citations directes dans le texte. En tournant les pages, sans lire le contenu, on constate une différence remarquable entre ce texte et les autres livres du

cycle. Il y a des renvois numérotés en bas de la page. Il copie des descriptions historiques de Michelet pour rembourrer le texte. On dirait que Dumas écrit un mémoire d'étudiant sur l'histoire de la Révolution! Ce phénomène suggère une troisième cohérence structurelle à examiner que nous nommons la citation directe.

### C. La citation directe

Pour la première fois, Dumas fait référence aux témoins oculaires, documents officiels et études historiques dans son texte. Ces additions servent à vérifier l'authenticité des faits reportés en même temps qu'elles donnent de l'ampleur au texte. Il reproduit mot à mot les proclamations de la République naissante. Il n'hésite pas à emprunter directement des extraits de *L'Histoire de la Révolution Française* de Michelet. Autrefois, Dumas n'avait jamais excusé ses « adaptations » de l'Histoire. Désormais, il sent le besoin de justifier son interprétation des faits historiques. Une nouvelle attitude à l'égard de l'Histoire se dévoile dans l'authenticité du texte.

Ce changement d'attitude doit son origine à la lecture de Michelet par Dumas. Il faut reconnaître que Dumas emprunte beaucoup à celui-ci pour remplir les pages de son roman. Il l'avoue sans aucun embarras:

Michelet. – Si j'étais obligé de citer notre grand historien chaque fois que je lui emprunte quelque chose, nos lecteurs trouveraient son nom au bas de chacune de nos pages.<sup>59</sup>

Plusieurs épisodes, la fête de la fédération, les deux Roland, la bataille de Valmy, sont tirés directement de Michelet.<sup>60</sup> Plus encore, il adopte le ton engagé de Michelet envers l'Histoire.

Comme le jugent Leoni et Ripoll:

A proprement parler, Dumas ne se documente pas chez Michelet. Pour les faits, il se sert de relations des contemporains ou de mémoires. Ce qu'il emprunte à Michelet, c'est la forme du récit, cette alliance des grandes idées, de la célébration lyrique de la Révolution, et d'une animation violente et spectaculaire des données prises

de la tradition documentaire.<sup>61</sup>

L'effet de Michelet sur Dumas n'est pas étonnant, puisque *L'Histoire de la Révolution française* reste toujours le récit le plus enthousiaste de cette époque. Peut-être qu'il faut pardonner à Dumas son plagiat puisque l'élan de Michelet est la cause de la nouvelle ardeur de Dumas pour détailler la vérité historique. D'ailleurs, Dumas ajoute toujours des détails romanesques en incluant ses protagonistes dans le récit emprunté de Michelet. Dépourvu des services historiques de Maquet, Dumas a dû lire l'histoire de Michelet, et cette lecture lui donne le goût de l'histoire révolutionnaire qui manquait aux autres romans du cycle.

Dumas prouve ce nouvel état d'esprit dans son roman au moyen d'annotations érudites. Le premier renvoi numéroté atteste la réalité de la correspondance entre Mirabeau et Marie-Antoinette que Dumas vient de présenter au lecteur. « Ces notes ... ont été recueillies depuis dans l'ouvrage publié de M. de Bancourt » observe Dumas.<sup>62</sup> Quand Dumas dramatise le procès de Monsieur de Provence pour l'affaire Favras, il fait noter: « Nous reproduisons sans y changer une syllabe les propres paroles de Monsieur. »<sup>63</sup> Et pour confirmer la liaison entre Barnave et la reine il précise: « Nous copions dans la relation de l'un des gardes du corps qui préparèrent la fuite de Varennes, et qui accompagnèrent le roi dans cette fuite, *les propres paroles de Marie-Antoinette.* »<sup>64</sup> Il est intéressant de noter que Dumas se sent obligé d'authentifier l'épisode par un renvoi douteux. Après tout, on attend dans un roman une certaine liberté d'interprétation et rien ne l'oblige à cette justification. Dans ses autres romans, la vérité historique n'a jamais encombré Dumas. Encore une fois, la transition du roman historique au texte historique est très évidente dans *La Comtesse de Charny*. On y retrouve des références dont le lecteur de roman n'a aucun besoin.

En fait, Dumas vise à transmettre l'esprit révolutionnaire à son lecteur populaire. Il reproduit fidèlement les proclamations et décrets de l'époque pour donner de la vraisemblance à son récit et pour rappeler l'esprit du temps. Si jamais le lecteur veut relire la Déclaration des Droits de l'Homme, il la retrouvera, tout entière, dans cinq pages du texte de Dumas. Billot la

récite par coeur et l'interprète pour les gens de Villers-Cotterets.<sup>65</sup> Plus tard, nous écoutons le discours de Vergniaud sur la patrie en danger qui prend neuf pages pour s'achever.<sup>66</sup> Il ne faut jamais oublier comment le peuple s'est rallié devant la menace de l'étranger. Par conséquent, tous les vers de la *Marseillaise* se trouvent dans cinq pages annotées du quatrième volume du roman. C'est Rouget de l'Isle, lui-même, qui la chante. Pour Dumas, *La Marseillaise* « est non seulement un cri de guerre, mais encore un élan de fraternité. »<sup>67</sup> Il faut souligner que les personnages du roman *entendent* ces messages patriotiques. La mémorisation et la récitation atteste l'importance de la communication au lecteur. Dumas veut que son lecteur se souvienne de l'importance de ces textes. Ne serait-il pas malveillant de voir dans l'insertion de ces deux textes un simple moyen d'allonger le texte? Ne servent-ils pas plutôt à rappeler l'esprit fraternel de l'époque?

Les autres citations de décrets officiels n'ont pas cependant cette justification morale. Dumas consume tout un chapitre à énumérer les diverses proclamations officielles à l'égard de l'établissement du Panthéon pour enterrer les grands hommes de la Patrie.<sup>68</sup> Pourquoi faut-il reproduire l'inscription sous le tombeau du père de Mirabeau, la proclamation d'arrêt du roi, et la pétition pour l'abdication du roi?<sup>69</sup> Evidemment, leur inclusion donne de la vraisemblance historique au roman. Mais, notre analyse de la cohérence structurelle du témoignage oculaire fictif dans *Ange Pitou* a suggéré que la spéculation rend l'Histoire plus vivante que n'importe quel document historique. Or, Dumas prend le chemin le plus facile. Il n'a plus assez d'intérêt pour faire revivre l'époque par un développement romanesque. Il se contente de reproduire les proclamations qui semblent toujours commencer par les mots suivants: « Article Premier ». Au lieu de remplir le texte des éléments d'intrigue, il nous donne un reportage sur des documents officiels.

En somme, un ton journalistique s'introduit dans cette oeuvre romanesque. On y retrouve des phrases en lettres majuscules qui ressemblent à des manchettes de journal. LA PATRIE EST EN DANGER!, LIBERTE -- EGALITE -- CONSTITUTION.<sup>70</sup> Dumas se sert

de l'italique pour souligner les mots de rhétorique révolutionnaire:

Que signifiaient ces mots: *Placer le signal de la loi ?*  
Proclamer la loi martiale et arborer le drapeau rouge.<sup>71</sup>

En bon journaliste, Dumas veut dégager les points saillants de son reportage en les accentuant par la typographie. Ce style résulte peut-être de sa préoccupation de l'époque à rédiger son journal *Le Mousquetaire*. Il est néanmoins curieux de constater que le seul roman du cycle qui ne paraît pas en feuilleton présente un style journaliste. Dans *La Comtesse de Charny*, Dumas commence à *faire des reportages* de l'Histoire au lieu de la *raconter*.

La citation directe dévoile une nouvelle disposition de Dumas envers l'Histoire. Si autrefois les faits historiques ne donnaient que la mise en scène du roman, ils sont mis en valeur dans *La Comtesse de Charny*. Avec l'avènement de l'Empire en 1852, un nouveau ton se répand dans l'oeuvre de Dumas. Il nous reste à dégager quels changements sociaux pourraient expliquer l'acceptation populaire de cette nouvelle perspective.

### III. Les cohérences structurelles de *La Comtesse de Charny* et la nouvelle société impériale

Malgré toute la confusion sociale entre l'abdication de 1848 et le coup d'Etat de 1851, la vraie révolution, où la société rejette toute valeur passée, se produit avec l'avènement du Second Empire. La transformation de la ville de Paris figure comme métaphore de l'énormité du changement social qui s'opère à cette époque. L'exilé qui a fuit Paris en 1852, pour revenir en 1859 après l'amnistie, ne reconnaît plus sa ville. En annexant la « petite banlieue », la ville a doublé, nécessitant un découpage en vingt arrondissements au lieu de douze. Les Parisiens se passionnent pour effacer toute trace des barricades de leur passé révolutionnaire. La construction des grands boulevards de Haussmann avait nécessité la démolition des vieux quartiers qui n'avaient pas changé depuis 1789. Les anciens quartiers ouvriers disparaissent et le prolétariat

doit déménager à la périphérie de la ville. Paris se divise en deux cités bien différentes et hostiles: la ville du luxe, entourée par la ville de la misère. Le bruit de la démolition résonne partout, et les anciens repères disparaissent. Dans les nouveaux grands édifices civiques, on voit la représentation concrète du progrès matériel, bien que les dettes de la Ville de Paris atteignent finalement le montant colossal de deux milliards et demi!<sup>72</sup> Cette fois-ci les Parisiens veulent couper tout lien avec le passé: il faut refaire tout, du rez-de-chaussée au grenier. Paris de 1855 est plus proche de la ville d'aujourd'hui que de la ville révolutionnaire de 1848, et la société de 1855 s'associe plus volontiers à la France de cette époque qu'à celle de 1789.

#### A. La toute-puissance du destin dans la fiction, symbole de l'acceptation passive d'un nouveau régime

Toute cette rénovation se fait presque sans résistance. La société impériale avance en rejetant tout symbole rétrograde. De même que Dumas, la société se préoccupe d'entreprendre de nouveaux projets somptueux en dépit de l'achèvement des vieilles oeuvres. Au lendemain des élections législatives de 1852, qui ont donné des résultats qu'il « ne pouvait imaginer », le leader des républicains, Rémusat, avoue avoir perdu ses dernières « illusions », et se demande « comment croire que trente-huit ans d'opinions et d'habitudes nationales pourraient s'effacer en quelques jours? »<sup>73</sup> Même les barbes majestueuses des romantiques à la Hugo disparaissent sous le rasoir des nouveaux pragmatistes qui veulent souligner leur refus de l'ancienne mode. Pour eux, il faut répudier les anciennes valeurs encombrantes et commencer *tabula rasa*. L'acceptation de se conformer à ce nouveau pragmatisme est peut-être plus sinistre que n'importe quelle censure officielle.

Comme pour la société orléanaise, il y a des avantages économiques qui expliquent la docilité du peuple. La perte de l'idéalisme utopique est un sacrifice abstrait. L'acceptation de

l'autorité impériale rend possible la prospérité matérielle. Comme note Alain Plessis:

Dans l'histoire économique de la France le second Empire est considéré comme une période décisive, caractérisée par une brillante prospérité et une expansion rapide, marquée par l'essor du capitalisme, et aboutissant à la « naissance de la France moderne. »<sup>74</sup>

C'est la fête du profit! La hausse des prix, accompagnée par une stabilité des frais de production, ne peut que stimuler l'esprit d'entreprise qui caractérise l'époque. Le gouvernement s'attache fortement à la prospérité économique.

Il s'avère nécessaire de mettre le droit et la législation en harmonie avec les transformations économiques: les lois votées sous le second Empire portent d'ailleurs souvent sur des questions économiques.<sup>75</sup>

La reprise économique est assurée par l'union des hommes d'affaires et du pouvoir politique. Les bourgeois qui profitent de cet accord deviennent dogmatiques dans le soutien du *statu quo*. Ils commencent à partager un esprit étroit et conformiste. Pour rendre leur nouvelle aisance respectable ils ont une conduite « convenable ». Les hommes ne sortent jamais sans gants et encore moins sans chapeau haut de forme.<sup>76</sup> Les gens aisés se rallient à la dictature de Napoléon, sans conviction intime, pour éviter l'anarchie. Le message sous-entendu est qu'il faut se conformer à la nouvelle règle si vous voulez partager la prospérité économique.

Et si, pour quelque raison excentrique, vous décidez de lutter contre le gouvernement, vous serez coincé par les nouvelles règles du jeu. Vous voulez vous présenter aux élections? Sachez que le candidat choisi par le gouvernement a droit à l'affiche officielle que nul ne peut lacérer sous peine de délit, tandis que vos affiches, de couleur différente, sont souvent déchirées par les fonctionnaires locaux.<sup>77</sup> Et si vous réussissez à vous faire élire, sachez que les pouvoirs de la législature sont fortement limités, que le président de l'Assemblée est nommé par Napoléon III, et que la presse ne peut rendre compte du détail des séances législatives. Il n'y aura aucune comptabilité publique des lois promulguées par cette législature dominée par la

main de l'empereur. La reconnaissance légale des libertés se fera longtemps attendre.

Partout les cabarets peuvent être fermés arbitrairement et les journaux sont l'objet d'une surveillance tracassière...les catalogues des livrets de colportage sont sévèrement épurés et les enseignants sont victimes des méthodes brutales de l'impérialisme Fortoul, qui a supprimé l'inamovibilité des professeurs d'université. <sup>78</sup>

Il est inutile d'agir pour la liberté de pensée. Les vieux républicains sont tous en exil ou agissent clandestinement. D'ailleurs, il n'y a aucune raison de rappeler les jeux politiques stériles des anciens partis qui n'ont su que diviser le pays. L'empereur a sauvé la France de l'anarchie et apporte de surcroît la prospérité et une paix glorieuse! <sup>79</sup> En somme, vous devez accepter la bonté matérielle du nouveau régime sans vous plaindre. Quelque chère qu'une idéologie vous ait été, il faut désormais la répudier et appliquer votre esprit à commencer une vie nouvelle. Le divorce avec l'héritage révolutionnaire est accompli.

Ce rejet dogmatique des anciennes modes de pensée se reflète dans le congédiement abrupt des personnages du cycle par Dumas dans *La Comtesse de Charny*. Pour Dumas, le dénouement du cycle n'est qu'une pénible tâche qui empêche le développement de projets beaucoup plus attirants. Dans l'introduction du roman, il est plein d'ardeur pour le projet et se moque de la censure qu'*Ange Pitou* avait reçue. Mais vers le milieu du roman, l'intrigue romanesque disparaît en faveur de digressions didactiques au sein de l'Histoire. En dépoussiérant les chroniques révolutionnaires, on découvre quelquefois un événement qu'il faut admirer une dernière fois avant de le jeter dans la boîte de déchets de rénovation. Dumas s'occupe de moins en moins des personnages du cycle qu'il avait créés dans une époque lointaine. Tandis qu'au début du roman la mort de Mirabeau avait exigé un traitement de trois chapitres, les morts de Charny et d'Andrée ne prennent que quelques paragraphes. Et, sans avoir rien autre à dire, Dumas condamne Cagliostro, Billot et Gilbert à l'exil. Ces anciens archétypes politiques n'ont rien à voir avec le nouvel ordre et doivent quitter le pays pour un endroit où l'idéalisme politique est toujours respecté. La séparation de l'auteur et de ses personnages est complète,

puisque Dumas va rester en France, comme le pragmatique Ange Pitou dans le roman, et s'adapter à la nouvelle politique. Dumas finit par se conformer à la nécessité de répudier les anciennes valeurs politiques.

Au moment où Dumas revient en France de son « exil » en Belgique, il reconnaît son acceptation du nouveau régime. S'il était véritablement attaché à l'idéologie républicaine, il aurait suivi son ami Hugo à Jersey au lieu de le quitter sur le quai d'Anvers, il aurait raconté ce qui est advenu aux exilés fictifs — Cagliostro, Billot et Charny. Cependant, cette vie solitaire de héros « problématique » ne lui convient plus; il lui faut désormais l'acclamation populaire et le bruit des boulevards. Il serait intéressant de vérifier où Dumas en était dans son manuscrit au moment où il a quitté la Belgique: c'est probablement là où l'intrigue romanesque laisse place aux écarts historiques. Les protagonistes du cycle subissent des fins décevantes puisque la nouvelle France, à laquelle Dumas revient, n'a rien à faire avec leurs doctrines dépassées. Ils sont des souvenirs douloureux d'une époque à oublier. En 1853 Dumas revient à Paris plein d'énergie, prêt à accepter le nouveau régime politique, et disposé à accomplir ses vieux devoirs d'écriture le plus tôt possible. Par conséquent, les protagonistes du cycle qui représentent des tendances politiques doivent disparaître aussitôt que possible.

Le congédiement de ces personnages reflète la capacité de Dumas de juger et de s'adapter au goût populaire, qui veut oublier l'esprit révolutionnaire, mais n'explique pas le fatalisme qu'il attache aux nouveaux motifs qui n'ont rien à voir avec les autres romans du cycle. Si on y pense, tous ces nouveaux thèmes, la fuite, la guillotine, le boulanger et le serrurier, s'attachent au personnage de Louis XVI pour démontrer sa résistance à agir. Le roi maudit est exactement l'opposé de Napoléon III, qui réussit un coup d'Etat et qui s'approprie n'importe quelle doctrine qu'il croit susceptible d'améliorer le sort du peuple.<sup>80</sup> Louis XVI est un homme médiocre dont le rôle exige des actions hors son caractère. Napoléon III est un homme supérieur qui arrache le pouvoir par la violence pour la santé du pays. Louis XVI est l'horloger raté qui s'occupe des moindres détails au détriment de la stratégie. Il lui faut des

mois pour arranger les épingles sur la carte de la France, pour formuler la route d'évasion sans se rendre compte de l'antipathie du peuple qui augmente de jour en jour. Percevant les changements du monde où il vit, Napoléon III veut donner une réponse aux problèmes de son temps et n'hésite pas à refaire tout le gouvernement. Enfin, Louis XVI dans *La Comtesse de Charny* représente la faiblesse d'hésitation, tandis que le héros véritable de 1852, Napoléon III, représente la force de l'action. Les efforts du roi dans le roman sont destinés à l'échec parce la volonté d'agir lui manque. La caractérisation de Louis XVI par Dumas sert à renforcer la futilité de s'enfoncer dans la considération des conséquences quand il faut de l'action. La fuite du roi est condamnée à l'échec parce qu'il ne s'adapte pas au nouvel esprit populaire.

Le « héros problématique » de la littérature romantique, qui lutte pour un retour aux valeurs véritables d'antan, n'a aucune place dans une société qui rejette toute les anciennes valeurs. En fait, il est inutile, pour tous les protagonistes du roman, de résister à leurs destins malheureux puisqu'ils ne s'accommodent pas du changement d'attitude populaire. Dumas doit en finir avec eux le plus vite possible pour appliquer ses énergies ailleurs. La transformation de l'esprit populaire est difficile à imaginer, sauf si nous oublions un instant les exhortations à l'objectivité données par Goldmann, et si nous faisons un rapprochement entre la France des années 1850 et les Etats-Unis des années 1980. Qu'on nous pardonne ce décalage historique et on verra le parallèle entre ces deux époques. Fatigué par le manque de progrès concret, symbolisé par l'occupation de l'ambassade à Teheran, le peuple américain vote pour Ronald Reagan bien qu'il ne sache à peu près rien de sa position idéologique. On veut de l'action concrète quelques soient ses conséquences; la société américaine entre ensuite dans une période marquée par la poursuite de bien-être matériel qui ressemble nettement à la société impériale de la France de 1855. Et pour faciliter la réalisation des rêves monétaires, on n'hésite pas à emprunter. Et dans la France de 1855 et aux Etats-Unis de 1984, la dette gouverne-

mentale s'accroît carrément:

Le gonflement (des dettes) est rapide jusqu'en 1865 et la progression durant le règne est de 100% contre 20% pendant la monarchie de Juillet ... de 1.513 millions en 1852, niveau proche de celui des dernières années de la monarchie de Juillet, elles s'élèvent rapidement au chiffre record de 2.309 millions en 1855, puis elles oscillent autour des deux milliards.<sup>81</sup>

En trois ans, la dette publique a doublé en France, exploit qui ne sera répété que dans les années 1980 en Amérique. Le bourgeois français de 1855 est soigneux de son costume qui reflète son aisance; le bourgeois américain de 1984 prend l'uniforme du financier de Wall Street. Le goût populaire de la société impériale rejette la littérature romantique: l'empereur s'occupe des affaires et non pas de l'art. Le goût populaire aux Etats-Unis rejette la musique introvertie et folklorique des années 1970 en faveur d'une musique accentuée par un rythme obsédé et dépourvu de textes. Et tout comme la France de 1855, la transformation de l'opinion publique se fait dans un clin d'oeil sans aucune résistance. Dans cette perspective, le changement d'attitude de Dumas envers l'Histoire et envers le développement de l'intrigue du cycle est beaucoup plus compréhensible. Il se hâte de finir le cycle pour s'adapter à l'esprit réaliste du temps.

## B. L'histoire didactique comme preuve de l'indifférence au passé révolutionnaire

Cette prédilection réaliste de Dumas s'adapte mal à sa tendance à réciter les faits historiques de 1789 à 1793 en dépit du développement de l'intrigue. Pour éclaircir cette contradiction il faut revenir à l'analogie des Etats-Unis des années 1980. A cette époque, le *hippie* a beaucoup de peine à faire connaître l'esprit idéaliste des années 1960 au *yuppie* de 1984 qui ne recherche que l'aisance matérielle. La perte d'idéalisme s'est opérée si brusquement que même une nostalgie de l'époque n'a pas eu le temps de se former. Une rupture analogue apparaît en France au milieu du 19<sup>e</sup> siècle. Dumas, le romantique dépassé, aurait

beaucoup de peine à exprimer sa révérence profonde pour l'idéalisme individualiste à un Parisien de 1855 qui se préoccupe soudainement de la poursuite de la prospérité économique. Au lieu de parler au concitoyen des barricades révolutionnaires, il écrit à un public qui ne s'intéresse plus à la politique révolutionnaire. En fait, Dumas écrit pour un lecteur qui ne ressent plus rien à l'égard de l'engagement politique de la première moitié du siècle. Il doit énumérer les faits historiques et décrire l'esprit révolutionnaire du temps justement parce que la société est en train de les oublier complètement. La Révolution de 1789 proclame le droit de l'individu. L'Empire de 1852 exige le conformisme. Au lieu de *parler* à son lecteur, Dumas doit *expliquer* à la nouvelle génération, et par conséquent un ton pédant se répand dans l'oeuvre.

Car, le rôle du roman historique va changer dramatiquement au fur et à mesure que les gens ordinaires se méfient de l'importance de l'Histoire. Lukacs distingue l'année 1851 comme le point d'appui de ce renversement de fortune. Avant cette année-là le lecteur croyait que l'Histoire et l'étude du passé pouvaient permettre de prévoir le comportement de la société de l'époque. En 1846 Dumas présente alors le personnage de Balsamo qui peut transfigurer l'avenir en s'appuyant sur sa connaissance intime du passé. Avant 1851 un auteur de roman historique choisissait une époque à traiter qui avait un rapport quelconque avec la sienne. Ainsi, nous avons trouvé une correspondance entre le pouvoir médiatisé de la cour de Louis XV et la politique de la Monarchie de Juillet dans notre analyse de *Joseph Balsamo*. Mais, après 1851, l'auteur choisit un sujet historique qui n'a rien à voir avec les soucis du lecteur. Cette rupture entre le présent et l'Histoire nuit à l'intérêt du roman historique qui se limite alors à n'être qu'un divertissement léger.<sup>82</sup> Depuis les émeutes ouvrières de 1848, la bourgeoisie avait peur de la tournure anarchique qui semblait s'annoncer par leur passé violent. D'un roman du cycle à l'autre, Dumas doit adoucir le pouvoir de Balsamo au fur et à mesure que son lecteur craint qu'un avenir anarchique et violent soit préfiguré par l'Histoire. Le sujet impérial de 1855 espère que le cycle de violence de la première moitié du siècle est enfin brisé et ne

veut pas qu'un roman glorifie les passions révolutionnaires. Or, Dumas est obligé, par contrat de souscription, de finir un récit révolutionnaire. Sa meilleure adaptation semble de garder un ton objectif envers les événements violents de 1789 à 1793 qui devient un ton pédant dans le roman. Dumas s'excuse ainsi vers la fin du roman:

On a pu voir avec quelle impartialité nous avons, tout en empruntant la forme du roman, mis, jusqu'ici, sous les yeux de nos lecteurs ce qu'il y eut de terrible, de cruel, de beau, de grand, de sanguinaire, de bas dans les hommes et les événements qui se sont succédé ... Et les hommes répondront, — et les événements répondront: « Tu as cherché la vérité sans haine, sans passion ... tu es resté fidèle à toutes les gloires du passé, insensible à tous les éblouissements du présent, confiant à toutes les promesses de l'avenir... »<sup>83</sup>

Le fait que Dumas se sente obligé d'expliquer pourquoi il traite un sujet révolutionnaire dévoile le dégoût populaire pour n'importe quel rappel de leur passé radical. Dumas ne peut plus partager sa révérence pour l'époque avec des gens sympathiques. Il doit enseigner les faits historiques sans les rendre trop vivants et tout en gardant une objectivité qui rende respectable son traitement de l'époque.

*La Comtesse de Charry* oscille entre le roman historique et le manuel d'histoire parce que son auteur ne sait plus comment rapprocher la vie intime du passé avec celle du présent. Le conformisme social de 1852 et l'acceptation de la répression des libertés civiques, sont tout à fait antipathiques pour Dumas et la tradition individualiste. L'écart lui rend presque impossible l'écriture d'un roman qui soit populaire. Dumas ne comprend rien à ce nouveau monde. Même les habitudes du lecteur populaire ont évolué vers le conformisme. A cause des limites gouvernementales sur le colportage, le lecteur paysan prend l'habitude d'acheter ses livres au bourg chez le libraire et se met, ainsi, « de plus en plus à l'écoute de la ville. »<sup>84</sup> Louis Hachette ouvre ses bibliothèques dans les gares du chemin de fer pour au service du nouvel ouvrier banlieusard.<sup>85</sup> La diversité régionale de la France commence à disparaître et l'individualisme est rejeté par la société. Il n'est pas étonnant, alors, que *La Comtesse de Charry*

soit le dernier « roman » écrit par Dumas: il ne sait plus comment rendre attrayants ses personnages pour le nouveau lecteur de 1852. Puisque les exploits de ses héros « problématiques » s'accordent mal avec le goût conformiste du temps, Dumas est contraint de réciter les faits historiques pour acquitter ses obligations d'écriture. Il se distance de la passion de 1789 précisément parce que la société s'en éloigne aussi. Le cri d'outrage du « héros problématique » est devenu pour le nouveau lecteur le délire d'un lunatique qui ne sait pas comment se tenir.

### C. La citation directe comme quête du réalisme

Quand l'importance de l'effort individuel est dévaluée par la tyrannie du conformisme, la créativité d'une culture en souffre. La société impériale fait la preuve de cette thèse. Comme le note Alain Plessis:

Cette époque est aussi entourée d'une piètre renommée en matière intellectuelle et artistique ... les savants français font preuve d'une moindre fécondité ... La création philosophique semble se tarir; faute de construire de nouvelles théories, on reprend l'éclectisme ... Les courants de la pensée politique progressent peu ...<sup>86</sup>

Les profits et la prospérité économique montent, mais la créativité et la nouveauté disparaissent. Les écrivains se trouvent dans une situation ambiguë: comment garder la passion d'écrire quand la société discrédite la valeur de l'effort individuel? Déçus, beaucoup d'entre eux s'enferment, comme Leconte de Lisle, dans leur « tour d'ivoire ». D'autres, comme les Parnassiens, entendent faire de l'art pour l'art et s'isolent dans une forme d'expression ésotérique puisque la société ne reconnaîtra jamais la vraie valeur de leur travail. La société répudie l'importance de la création individuelle; et l'artiste refuse d'accepter la société comme juge de son oeuvre. Puisque les écrivains innovateurs n'acceptent plus la validité de l'opinion publique, ils ne recherchent pas la renommée dans des journaux. De leur côté, les journaux craignent les « avertissements » capricieux du gouvernement impérial et tendent à éviter l'innova-

tion. La littérature populaire s'enfonce dans la banalité et la décadence.

Pour faire accepter un nouveau texte, il vaut mieux suivre une formule déjà acceptée par les censureurs ou, au moins, faire référence aux anciennes autorités. Voilà pourquoi Dumas a tellement recouru à Michelet et sent la nécessité d'authentifier son récit par des renvois en bas de page. S'il osait insérer ses propres interprétations sur l'élan révolutionnaire, il risquerait d'offenser le gouvernement impérial ou même la nouvelle sensibilité anti-révolutionnaire de son public. Mais, en copiant Michelet qui est toujours respecté malgré son statut d'exilé, il ne peut être accusé d'offenser l'éthique moderne. C'est Michelet qui choque, non pas Dumas. Et au cas où on l'accuse d'interpréter de manière séditieuse des événements historiques, il ajoute des renvois en bas de page pour certifier la vérité de son récit. Dans une ère où la liberté de pensée est suspecte, il vaut mieux justifier l'objectivité d'une observation. Alors, Dumas fait référence à un certain gentilhomme de la garde royale pour prouver l'authenticité de son récit du retour de Louis XVI de Varennes. Ou bien, il donne de la vraisemblance à sa narration de l'origine de *La Marseillaise* en dévoilant que Rouget de l'Isle, lui-même, lui a raconté les faits en question.<sup>87</sup> Avant le coup d'Etat, Dumas ne justifiait pas ses interprétations de romancier. Dans l'environnement conformiste de l'Empire, il est obligé de légitimer tout reportage des faits historiques. Par peur d'offenser le public, il se sent obligé d'authentifier son récit au moyen de la citation directe.

Or, ce n'est pas uniquement par pudeur qu'il prétend à l'objectivité dans son oeuvre; il a aussi le désir de s'adapter au nouveau goût réaliste. La société impériale méprise la subjectivité. Plessis mentionne ainsi ce changement d'état d'esprit:

Mais une réaction se produit: prenant le contre-pied du romantisme, la génération nouvelle attache une importance accrue à l'élégance de la forme; *elle croit plus en intelligence qu'en l'imagination*, et elle entend saisir la réalité.<sup>88</sup>

Donc, pour s'adapter à cette nouvelle attitude, Dumas remplit son récit avec des renvois en bas de la page. Pour prouver son « intelligence », il fait référence à l'autorité de Michelet et des

témoins oculaires. Il veut prouver que son récit n'est pas une fabrication féerique mais que, par contre, sa narration est tout à fait objective. En somme, la citation directe des sources historiques donne au roman de Dumas le réalisme tant recherché par la société impériale.

Cette recherche du réalisme explique aussi le ton journalistique qui se répand dans *La Comtesse de Charny*. L'utilisation des manchettes en lettres majuscules et le soulignement par les italiques de la rhétorique révolutionnaire rappellent le reportage du reporter. Cet emprunt de style rend plus immédiat le récit des faits historiques. Autrefois Dumas se servait de la spéculation sur les faits divers de l'Histoire pour rendre plus vivant le passé. Mais puisque cette subjectivité n'est plus acceptée, il penche vers le réalisme. Nous lisons les dernières nouvelles de la Révolution avec des détails journalistiques, y compris la citation entière des dernières proclamations révolutionnaires. Si le peuple veut le réalisme, Dumas en donne l'équivalent par un ton presque journalistique.

La subjectivité disparaît pour adapter le roman au goût plutôt apolitique du peuple. Ainsi, la quatrième étape du cycle des rapports littérature/politique se dévoile. La société impériale est fatiguée par l'incertitude révolutionnaire, et Napoléon III en profite pour établir un gouvernement distingué par son pragmatisme et son manque d'engagement idéologique. Dumas abandonne progressivement le romanesque en faveur de l'objectivité. La créativité et la spéculation historique laissent place au reportage des faits. *La Comtesse de Charny* est une oeuvre en transition entre deux genres: le roman historique laisse place au texte d'Histoire. Comme toujours, Dumas s'adapte au goût populaire. Il ne peut pas prendre une position insolite qui ne convient pas au jugement populaire. Pour s'adapter au goût réaliste de son temps, il doit abandonner la forme romanesque. *La Comtesse de Charny* est le témoignage de son effort pour faire évoluer son style vers l'objectivité impériale. Il se penche vers le développement d'un ton réaliste au détriment de l'invention romanesque. La forme devient plus importante que le contenu.

Le cycle s'achève donc sur un temps faible. Dumas renonce à développer ses protago-

nistes pour reporter des faits historiques. L'intrigue se dénoue d'une manière insatisfaisante parce que Dumas veut plutôt énumérer les faits historiques. Dans un certain sens, il n'aurait pas dû allonger le récit coupé à la fin d'*Ange Pitou*. Au moins, le lecteur aurait pu spéculer sur le sort des personnages de Cagliostro, de Gilbert et d'Andrée. *La Comtesse de Charny* les fait disparaître trop vite sans les offrir la possibilité de transformer l'Histoire. Le goût populaire n'accepte plus la subjectivité romantique et le « héros problématique ». Dumas continue à écrire, mais il n'arrivera jamais à retrouver son éclat d'antan. Enfin, il quitte le pays en 1858 pour séjourner en Russie et pour participer à la révolution en Italie. Dumas, le romantique est un homme sans pays, sans acceptation populaire. Et, malheureusement, le régime impérial va durer plus longtemps que lui. Il va mourir en 1870, juste avant que le cycle littérature/politique ne recommence.

## Notes

- <sup>1</sup> Maurice Agulhon, *1848 ou l'apprentissage de la République*, (Editions du Seuil: Paris, 1973), p. 165.
- <sup>2</sup> *Ibid.*, p. 165.
- <sup>3</sup> *Ibid.*, p. 170.
- <sup>4</sup> *Ibid.*, p. 206.
- <sup>5</sup> André Maurois, *Les Trois Dumas*, (Editions Rencontre: Lausanne, 1957), p. 344.
- <sup>6</sup> *Ibid.*, p. 346.
- <sup>7</sup> *Ibid.*, p. 344.
- <sup>8</sup> *Ibid.*, p. 347.
- <sup>9</sup> *Ibid.*, p. 356.
- <sup>10</sup> *Ibid.*, p. 367.
- <sup>11</sup> *La Comtesse de Charny*, vol. 2, chap. 16, p. 178.
- <sup>12</sup> Georg Lukacs, *The Historical Novel*, (Merlin Press: London, 1962), p. 149.
- <sup>13</sup> *La Comtesse de Charny*, vol. 2, chap. 36.
- <sup>14</sup> *La Comtesse de Charny*, vol. 2, chap. 28.
- <sup>15</sup> *La Comtesse de Charny*, vol. 2, chap. 28, p. 321.
- <sup>16</sup> *La Comtesse de Charny*, vol. 1, chap. 43.
- <sup>17</sup> *La Comtesse de Charny*, vol. 1, chap. 29.
- <sup>18</sup> *La Comtesse de Charny*, vol. 4, chap. 40, p. 521.
- <sup>19</sup> *La Comtesse de Charny*, vol. 2, chap. 32; 2, 45.
- <sup>20</sup> *La Comtesse de Charny*, vol. 2, chap. 48.
- <sup>21</sup> *La Comtesse de Charny*, vol. 4, chap. 14.
- <sup>22</sup> *La Comtesse de Charny*, vol. 4, chap. 14, p. 166.
- <sup>23</sup> *La Comtesse de Charny*, vol. 4, chap. 24, p. 340.
- <sup>24</sup> *La Comtesse de Charny*, vol. 3, chap. 9; vol. 3, chap. 21; vol. 4, chap. 3.
- <sup>25</sup> *La Comtesse de Charny*, vol. 1, chap. 33.
- <sup>26</sup> *La Comtesse de Charny*, vol. 2, chap. 30.
- <sup>27</sup> *La Comtesse de Charny*, vol. 4, chap. 25.
- <sup>28</sup> *La Comtesse de Charny*, vol. 1, chap. 11.
- <sup>29</sup> *La Comtesse de Charny*, vol. 1, chap. 13.
- <sup>30</sup> *La Comtesse de Charny*, vol. 2, chap. 26.
- <sup>31</sup> *La Comtesse de Charny*, vol. 4, chap. 3.
- <sup>32</sup> *La Comtesse de Charny*, vol. 1, chap. 3.
- <sup>33</sup> *La Comtesse de Charny*, vol. 4, chap. 28, p. 133.
- <sup>34</sup> *La Comtesse de Charny*, vol. 2, chap. 38.
- <sup>35</sup> *La Comtesse de Charny*, vol. 2, chap. 39.

- <sup>36</sup> *La Comtesse de Charny*, vol. 2, chap. 41-43.
- <sup>37</sup> *La Comtesse de Charny*, vol. 2, chap. 40.
- <sup>38</sup> *La Comtesse de Charny*, vol. 2, chap. 44.
- <sup>39</sup> *La Comtesse de Charny*, vol. 2, chap. 45; vol. 3, chap. 2.
- <sup>40</sup> *La Comtesse de Charny*, vol. 1, chap. 16.
- <sup>41</sup> *La Comtesse de Charny*, vol. 1, chap. 17.
- <sup>42</sup> *La Comtesse de Charny*, vol. 1, chap. 43.
- <sup>43</sup> *La Comtesse de Charny*, vol. 2, chap. 34.
- <sup>44</sup> *La Comtesse de Charny*, vol. 2, chap. 46.
- <sup>45</sup> *La Comtesse de Charny*, vol. 3, chap. 5.
- <sup>46</sup> *La Comtesse de Charny*, vol. 1, chap. 14; vol. 1, chap. 40; vol. 1, chap. 43.
- <sup>47</sup> *La Comtesse de Charny*, vol. 1, chap. 23, p. 284.
- <sup>48</sup> *La Comtesse de Charny*, vol. 1, chap. 25.
- <sup>49</sup> *La Comtesse de Charny*, vol. 1, chap. 32.
- <sup>50</sup> *La Comtesse de Charny*, vol. 1, chap. 39.
- <sup>51</sup> *La Comtesse de Charny*, vol. 4, chap. 34.
- <sup>52</sup> *La Comtesse de Charny*, vol. 3, chap. 33, p. 415.
- <sup>53</sup> *La Comtesse de Charny*, vol. 1, chap. 29.
- <sup>54</sup> *La Comtesse de Charny*, vol. 4, chaps. 5-6.
- <sup>55</sup> *La Comtesse de Charny*, vol. 3, chap. 13, p. 172.
- <sup>56</sup> *La Comtesse de Charny*, vol. 3, chap. 14, p. 179.
- <sup>57</sup> *La Comtesse de Charny*, vol. 3, chap. 33, p. 415-16. (C'est nous qui soulignons)
- <sup>58</sup> *La Comtesse de Charny*, vol. 4, chap. 33, p. 381.
- <sup>59</sup> *La Comtesse de Charny*, vol. 3, chap. 38, p. 472.
- <sup>60</sup> *La Comtesse de Charny*, vol. 2, chap. 23; vol. 3, chap. 13; vol. 4, chap. 31.
- <sup>61</sup> Anne Leoni & Roger Ripoll, « Quelques aspects de la Révolution française dans le roman-feuilleton », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, mars-juin 1975, p. 402.
- <sup>62</sup> *La Comtesse de Charny*, vol. 1, chap. 26, p. 321.
- <sup>63</sup> *La Comtesse de Charny*, vol. 1, chap. 44, p. 539.
- <sup>64</sup> *La Comtesse de Charny*, vol. 3, chap. 8, p. 100. (C'est nous qui soulignons)
- <sup>65</sup> *La Comtesse de Charny*, vol. 2, chap. 10, pp. 116-121.
- <sup>66</sup> *La Comtesse de Charny*, vol. 4, chap. 2, pp. 20-29.
- <sup>67</sup> *La Comtesse de Charny*, vol. 4, chap. 5, p. 58.
- <sup>68</sup> *La Comtesse de Charny*, vol. 2, chap. 33.
- <sup>69</sup> *La Comtesse de Charny*, vol. 2, chap. 19; vol. 2, chap. 50; vol. 3, chap. 18.
- <sup>70</sup> *La Comtesse de Charny*, vol. 4, chap. 4, p. 42.
- <sup>71</sup> *La Comtesse de Charny*, vol. 3, chap. 15, p. 200.

- <sup>72</sup> Alain Plessis, *De la fête impériale au mur des fédérés*, (Editions de Seuil: Paris, 1976), pp. 161-62.
- <sup>73</sup> *op.cit.*, Plessis, p. 9.
- <sup>74</sup> *op.cit.*, Plessis, p. 80.
- <sup>75</sup> *op.cit.*, Plessis, p. 45.
- <sup>76</sup> *op.cit.*, Plessis, pp. 170-71.
- <sup>77</sup> *op.cit.*, Plessis, p. 36.
- <sup>78</sup> *op.cit.*, Plessis, p. 177.
- <sup>79</sup> *op.cit.*, Plessis, p. 178.
- <sup>80</sup> *op.cit.*, Plessis, p. 18.
- <sup>81</sup> *op.cit.*, Plessis, p. 88.
- <sup>82</sup> *op.cit.*, Lukacs, 183.
- <sup>83</sup> *La Comtesse de Charny*, vol. 4, chap. 33, pp. 380-81.
- <sup>84</sup> *op.cit.*, Plessis, pp. 150-51.
- <sup>85</sup> *op.cit.*, Plessis, p. 117.
- <sup>86</sup> *op.cit.*, Plessis, pp. 171-72.
- <sup>87</sup> *La Comtesse de Charny*, vol. 4, chap. 5, p. 58.
- <sup>88</sup> *op.cit.*, Plessis, p. 174-75. (c'est nous qui soulignons)

## Chapitre 5

### Le thème de l'amour dans les quatre romans

Dans les quatre chapitres précédents, nous avons discerné une correspondance chronologique entre l'évolution littéraire de Dumas et l'évolution politique de la France. Bien que le monde créé par Dumas ne s'accorde pas toujours avec la pensée sociale à la mode, l'innovation stylistique de l'écrivain se produit chaque fois que la structure sociale se modifie. Ce rapport est aussi remarquable que le conservatisme de la littérature pour les masses. Une formule qui se vend bien n'est jamais abandonnée avant que ses avantages financiers soient épuisés. Or, la réitération complexe de *Joseph Balsamo* fait un contraste avec la réitération simple du *Collier de la Reine*, et le style théâtral d'*Ange Pitou* fait contraste avec le ton didactique de *La Comtesse de Charny*. En général l'écrivain de roman populaire n'abandonne pas sa formule de réussite. Comment expliquer alors ces variations de style chez Dumas? Ce remaniement de la structure narrative à travers le cycle est difficile à concilier avec le conservatisme de la littérature populaire, à moins que l'on prenne une perspective qui couvre tout le corpus du cycle.

Peut-être existe-il une ressemblance plus profonde entre toutes ces oeuvres. Dans notre analyse de la réitération complexe de *Joseph Balsamo*, nous avons constaté que la modification d'un seul élément réitéré peut cacher la vérité d'une simple répétition de fond. Ce même processus peut se dérouler à travers toute l'étendue du cycle pour masquer une affinité profonde entre les romans individuels. Si l'on y pense, l'analyse structuraliste-génétique de Goldmann n'est rien d'autre que le dégagement de ces réitérations complexes pour identifier leurs « unités » de cohérence structurelle que reflètent les modifications des structures sociales. On cherche les réitérations les plus simples pour dégager des affinités qui dévoilent des réitérations plus grandes, et ainsi de suite. Par exemple, nous avons d'abord identifié la répétition du motif du sommeil magnétique dans *Joseph Balsamo*, et l'analyse de ce thème avait dégagé le cycle de la réitération complexe. La plus simple répétition préfigure donc en fait une répétition plus importante. L'adepte de la théorie « fractale » dira que ce processus n'est qu'un simple « grossissement » de recursion. Dans une perspective plus étendue, la cohérence

stylistique de la répétition complexe est homologue de la répétition du thème de sommeil magnétique. Il s'ensuit, alors, qu'une acuité accrue de notre regard sur le cycle peut dégager une harmonie cachée entre ses quatre romans. C'est elle qui explique pourquoi le lecteur populaire du temps accepte la diversité apparente des styles narratifs dans *Les Mémoires d'un Médecin*. Pour bien situer le cycle dans son cadre historique, il nous faut identifier des unités plus grandes encore.

Pour prouver ce processus, nous allons analyser le thème de l'amour qui est commun à tous les romans du cycle. Il y en a plusieurs autres, par exemple le pouvoir, l'argent, etc, mais notre sujet d'étude étant le roman populaire, il semble à propos d'étudier en profondeur ce thème que privilégie toute la littérature populaire. Suivant l'analogie « fractale » nous allons observer d'abord la spécificité du motif de l'amour dans chaque roman. Elle permettra la découverte des affinités du thème à travers tout le cycle et son rapport avec la société dans son ensemble. Nous espérons trouver une affinité qui expliquera pourquoi le lecteur populaire de l'époque restait si fidèle au cycle malgré les changements profonds dans la structure sociale. Ainsi, nous pouvons tenter d'expliquer le cycle des rapports entre la littérature populaire et la politique, que nous avons identifié.

## I. Le thème de l'amour et ses formes dans chaque roman

La première chose qui frappe l'esprit après la lecture de tout le cycle est l'absence de l'amour idéal qui unit la passion à l'amitié. L'amour passion y est dépeint comme une faiblesse d'esprit où l'aveu de sentiment ne se fait qu'en temps de détresse ou en état de délire. Le plus souvent, l'amour est un jeu de pouvoir où l'amant recherche un bénéfice en échange de son affection. L'amour pur est méconnu ou refusé. L'amour parfait n'est pas reconnu ou seulement juste avant la mort. Le manque d'amour véritable dans *Les Mémoires d'un Médecin* est tout à fait remarquable.

## A. *Joseph Balsamo*

Dans le premier tome du cycle, la domination de la femme inconsciente, hypnotisée, caractérise le thème de l'amour. La faiblesse, la maladie et l'évanouissement sont les traits de l'amour qui figurent dans ce roman comme un jeu de pouvoir. Les hommes ont peur de la force de la femme éveillée. Balsamo craint que la perte de virginité de Lorenza lui ôte son pouvoir de voyance. En fait, celle-ci meurt au moment où Balsamo accepte la passion charnelle de Lorenza « endormie ». Gilbert a peur du dédain évident d'Andrée: il la surveille en cachette et n'ose la posséder que lorsque sa volonté est dominée par le sommeil magnétique. Par peur de la découverte de sa trahison, Louis XV veut qu'Andrée soit droguée avant d'avoir avec elle des relations amoureuses. Dans *Joseph Balsamo*, l'homme a toujours peur de partager sa passion avec une femme consciente. L'homme craint la force d'esprit de la femme et cherche à la dominer par la drogue ou par l'hypnotisme. Pour celui-ci, l'amour vrai est dangereux. Il est curieux de constater que les héroïnes de *Joseph Balsamo* ne se donnent à l'homme que lorsqu'elles sont inconscientes.

Évidemment, dans un tel univers l'amour est toujours vu comme une maladie ou une perversion de l'esprit. Louis XV croit nécessaire de montrer des tableaux érotiques à son fils pour bien le stimuler pour sa nuit des noces. Mais l'hyménée est destiné à l'échec: cette nuit-là, un orage terrible éclate et Marie-Antoinette restera vierge pendant le reste du roman. En état de fièvre, Gilbert regarde, en cachette, Andrée en train de se déshabiller dans son pavillon privé. Dans son fantasme, sa femme adorée est une image à regarder, qui ne lui résistera pas. En réalité, Andrée « éveillée » ne veut rien avoir à faire avec ce voyou. L'amour est *imaginé* par l'homme, et la femme ne lui offre aucune réciprocité. Quand Andrée se découvre enceinte sans connaître le père de son enfant, le docteur soupçonne une liaison incestueuse entre elle et son frère. On soupçonne les pires perversions sans même rechercher la vérité. Ces fantaisies, bien sûr, figurent dans le récit pour attirer l'attention de l'acheteur masculin du journal dans

lequel le récit est publié. Dans *Joseph Balsamo* l'amour appartient au monde du fantastique.

Sans fondation spirituelle, l'amour devient dans ce roman un jeu de pouvoir médiatisé. Mme Dubarry se fait maîtresse du roi pour contrôler le pouvoir politique du pays. Elle est jalouse d'Andrée parce que l'engouement du roi menace ce contrôle. Le baron de Taverney veut prostituer sa fille auprès de Louis XV pour favoriser la carrière de son fils. L'amour devient valeur de l'échange pour l'agioteur des privilèges du pouvoir. Ainsi, la notion de l'amour se rattache à la première cohérence structurelle du roman, l'attrait du pouvoir médiatisé. L'homme veut *dominer* la femme sans jouir de la joie spirituelle qui naît de l'affection réciproque. Dans *Joseph Balsamo* la femme représente seulement une peur à vaincre.

## B. *Le Collier de la Reine*

Dans le deuxième tome du cycle, l'amour vrai est toujours méconnu ou refoulé. Rohan accepte la tromperie de la fausse reine justement parce qu'il ne recherche que l'apparence d'un amour royal. Il ne désire Marie-Antoinette que par ambition politique et, par conséquence, il peut accepter les attentions d'Oliva. Le baron de Taverney croit que son fils est l'amant de Marie-Antoinette parce qu'une telle liaison favorise la fortune de sa famille. Beausire croit que Cagliostro est l'amant de sa femme Nicole sans jamais demander la vraie nature de leur association financière. Marie-Antoinette cache son amour de Charny a fin de protéger l'honneur royal. Et Andrée refoule sa passion pour Charny parce qu'elle connaît cette passion de la reine. Dans *Le Collier de la Reine* les vrais amants ne se reconnaissent jamais. La cohérence structurelle du faux double trouve son analogie dans le thème de l'amour: on aime toujours la mauvaise personne. Ainsi, Charny et Andrée peuvent se marier à la fin du roman pour empêcher la découverte d'un amour interdit entre le comte et la reine et pour assurer que toutes les déceptions amoureuses du romans ne soient pas dévoilées. Puisque l'homme ne recherche jamais à connaître la vérité de sa partenaire supposée, l'amour réciproque est toujours impossible.

L'amour prend toujours un aspect de fausseté, de maladie ou de perversion. Marie-Antoinette est accusée de trahir son mari parce qu'elle refoule son amour de Charny. Celui-ci n'avoue son amour que lorsqu'il délire suite aux blessures d'un duel avec un rival supposé. Ces deux hommes, Charny et Philippe, vont toujours croire à l'inconstance de la reine, qui aurait pris Rohan comme amant dans les jardins de Versailles. Une jalousie malade les aveugle. Mais la vérité de l'amour en afflige d'autres: Andrée s'évanouit et le baron de Taverney se meurt quand Charny annonce que son mariage avec celle-ci n'a pour seul but que de cacher son amour pour la reine. Il n'est pas étonnant que Jeanne de la Motte et Oliva découvrent leur amour réciproque dans cet univers où les hommes se méprennent toujours sur la véritable nature de leurs amants. Mieux vaut l'amour homosexuel que participer aux jeux de l'amour par l'intermédiaire de faux double. L'amour, dans *La Comtesse de Charny*, est toujours présentée comme une maladie.

Puisqu'on se trompe toujours sur l'amour vrai, il devient plus facile de le considérer comme moyen d'arriver aux avantages matériels. Rohan et Jeanne de la Motte jouent la fausse séduction pour des fins politiques et monétaires. Rohan se croit l'amant de la reine parce qu'une telle liaison favorise ses ambitions politiques. Le baron de Taverney croit son fils l'amant de la reine malgré les protestations de celui-ci, parce qu'une telle liaison favorise son rang social. Charny accepte le mariage avec Andrée pour protéger l'honneur de la reine et sauvegarder le pouvoir monarchique. Et tous ces amours sont déçus puisqu'ils ne sont pas basés sur des sentiments profonds et réciproques. Jeanne de la Motte refuse l'amour de Rohan au moment où elle accepte son cadeau d'un hôtel particulier. Elle préfère les délices matérielles de sa nouvelle demeure. Marie-Antoinette nie sa liaison avec Rohan. Et Charny refuse l'amour d'Andrée en la quittant une fois que la cérémonie du mariage est finie. On joue à l'amour pour des fins pratiques. Dans *Le Collier de la Reine*, l'amour pur n'est pas encore possible.

### C. Ange Pitou

Dans le troisième tome du cycle l'amour parfait n'est toujours pas trouvé, mais on découvre dans ce roman les débuts d'une tendresse pragmatique qui est comme les premiers pas vers cet idéal. Bien que Catherine refuse l'amour fou de Pitou, elle s'intéresse à sa santé. Elle soulage son amour-propre après le bal chez les Charnys et elle l'avertit du danger de la perquisition de Billot ce qui permet sa fuite. Plus tard, la sollicitude maternelle est évoquée dans la réunion d'Andrée et de son fils illégitime Sébastien. Et Charny commence à se libérer de son engouement pour la reine, surtout quand elle refuse à reconnaître les dangers de la révolution. Le premier soin du comte après l'assaut à Versailles par l'armée des femmes est d'assurer la santé et la sécurité de son épouse Andrée. Quand il revient de Paris avec le roi, il se présente, non pas à la reine, mais à Andrée et montre le début d'une affection profonde en lui serrant la main. Si la passion manque à son amour, le souci d'assurer la sécurité de son épouse prouve la naissance d'une amitié véritable. La *possibilité* de l'amour sincère se présente enfin.

Mais, puisque les personnages principaux du roman sont devenus les symboles de politiques différentes, l'amour leur est défendu. Marie-Antoinette devient une réactionnaire ardente et perd son affection pour Charny. En s'avouant l'ennemi de l'aristocratie, Billot perd l'amour de sa fille Catherine qui est amoureuse d'un comte. Gilbert et Cagliostro n'ont pas de temps à consacrer aux femmes parce qu'ils sont tellement occupés à modérer la cause révolutionnaire. Le devoir de Pitou d'assurer la sécurité de Billot et du village de Haramont l'empêche de poursuivre son amour à Catherine. Encore une fois, la première cohérence structurelle du roman, cette fois-ci la réduction des personnages aux archétypes politiques, empêche la naissance de l'amour sincère.

Cet idéal n'est pas encore réalisé parce qu'on continue à se tromper sur l'identité du véritable amant et à associer l'amour avec la maladie et les jeux de pouvoir. Sans voir la

sollicitude de Pitou, Catherine est amoureuse d'Isidore de Charny malgré l'impossibilité d'un tel amour entre deux personnes de cultures différentes. Pareil à Gilbert dans *Joseph Balsamo*, Pitou surveille Catherine en cachette, contre sa volonté. L'amour est toujours associé à la maladie: Catherine s'évanouit au milieu du chemin quand Isidore la quitte pour aller à la défense de la reine. L'idéal de l'amour maternel d'Andrée est contre-balançé par les manoeuvres mercenaires de la tante Angélique à l'égard de Pitou. Elle attend de l'argent et de la nourriture en échange de l'adoption de l'orphelin. Plus sinistre encore apparaît l'organisation par Marie-Antoinette d'un faux attentat contre son mari pour endurcir le roi contre les Parisiens affamés. Dans *Ange Pitou* l'amour est toujours confondu avec la maladie, le refus et le malentendu.

#### D. *La Comtesse de Charny*

Il faut attendre le dernier roman du cycle pour que l'amour sincère soit reconnu. Une fois que la naissance illégitime de Sébastien est expliquée et le vrai sacrifice d'Andrée découvert, Charny est capable d'exprimer son véritable amour pour son épouse, juste avant de mourir en défendant Marie-Antoinette. Après la mort d'Isidore, Catherine peut enfin reconnaître le sentiment profond de Pitou, et elle accepte de se marier avec lui dans l'épilogue du roman. Pourtant, Dumas refuse de décrire la suite de cet amour idéal: il fait tuer Charny et Andrée et laisse l'avenir de Pitou et Catherine à la charge de l'imagination du lecteur. Même à la fin du roman, la description de l'amour parfait est soigneusement évitée.

Pour la grande partie du roman, l'amour est lié à la maladie et au malentendu. Catherine prend une fièvre « cérébrale » devant l'impossibilité de son mariage avec Isidore, suite au refus de son père, Billot. Il faut l'intervention du bon Pitou, qui malgré sa jalousie, accepte de livrer les lettres d'amour de son rival pour améliorer la santé de Catherine. Ce noble sacrifice présage la fin « heureuse » de l'épilogue. Jusqu'aux dernières pages du récit, Charny et Andrée refoulent leur amour réciproque. Quand Andrée éloigne Charny de sa maison par peur de

dévoiler l'existence de Sébastien, le comte croit que sa femme le hait. Il s'interdit de lire une lettre d'Andrée qui atteste cet amour parce qu'elle avait commandé que la lettre ne soit ouverte qu'après sa mort. Cette consigne vient de la demande de Marie-Antoinette qui, jalouse d'Andrée, lui avait défendu de s'approcher du comte. Les deux amants sincères sont séparés par un sens du devoir déplacé. N'oublions pas non plus la maladie de Mirabeau dans le récit qui, comme Rohan, tombe amoureux de la reine et accepte la sollicitude d'Oliva face au dédain de Marie-Antoinette. La maladie, le refoulement, et le malentendu empêchent toujours le développement de l'amour parfait.

Dans *La Comtesse de Charny*, l'amour est toujours un jeu de pouvoir. Marie-Antoinette séduit Mirabeau pour donner le temps nécessaire de rallier les armées étrangères contre la France révolutionnaire. La reine prouve son inconstance à Charny en séduisant le maire de Paris pour apaiser le jugement sévère du tribunal après l'échec de la fuite de Varennes. Parce que la reine menace de révéler l'existence de son fils illégitime, Andrée accepte l'interdiction par celle-ci de voir son mari. On pourrait même dire que Catherine accepte de se marier avec Pitou seulement pour assurer la sécurité de l'avenir de son fils Isidore qui, lui aussi, est l'enfant d'un mariage non reconnu par la loi. Jusqu'à la fin du cycle tout le monde accorde de l'amour en échange d'un avantage.

En fait, l'amour idéal ne se révèle que devant la menace de la mort. Andrée prouve son dévouement en cherchant le corps de Charny qu'elle croit mort. Elle demande que la lecture de sa lettre de confession d'amour soit faite à son mari dans son lit de mort. Et elle se suicide après la mort de Charny. Même les époux royaux ne démontrent leur affection que devant le spectre de la mort qui se révèle dans les dernières pages du cycle. Par un vrai souci pour la vie de son mari, Marie-Antoinette supplie le roi de porter le célèbre gilet armorié d'*Ange Pitou*. Louis XVI paie de retour ce sentiment en se comportant comme un parfait père de famille pendant ses derniers jours dans la prison du Temple. Le jour de son exécution, Marie-Antoinette avoue qu'elle avait sous-estimé l'affection de son mari. Pourtant il faut la

proximité de la mort pour qu'elle évoque ces sentiments. Dans *La Comtesse de Charny*, on reconnaît toujours trop tard l'existence de l'amour vrai.

## II. L'unité du thème de l'amour à travers le cycle

Dans tous les romans du cycle, l'amour est caractérisé soit comme un jeu de domination, soit comme une faiblesse d'esprit. Un cycle de ressemblances s'annonce, alors et notre idée de réitération complexe à la « fractale » revient à l'esprit. Vu de près, le thème semble lié aux cohérences structurelles propres à chaque roman. Mais, dans une plus grande perspective, des affinités deviennent apparentes à travers l'étendue du cycle. Dans chaque roman l'amour vrai est toujours méconnu: ou l'amant se trompe sur l'identité de sa partenaire, ou il poursuit l'objet désiré pour de simples raisons matérielles. Ce motif se répète à travers tous les livres du cycle sans se faire remarquer. Pourquoi? Parce qu'un seul élément complexe est modifié dans la réitération propre à chaque roman du cycle. Dans *Joseph Balsamo* cet élément est la domination de la femme inconsciente par le sommeil magnétique. Dans *Le Collier de la Reine* l'amour est déplacé sur un faux double. Dans *Ange Pitou* l'amour est défendu aux personnages représentant des idéologies différentes. Dans *La Comtesse de Charny* l'amour parfait est destiné à une fin funeste. Toutes ces modifications cachent la véritable affinité du fond, c'est-à-dire que l'amour est une maladie qui résulte des jeux de domination et de pouvoir.

En somme, deux niveaux de « grossissement » se confondent dans l'analyse du thème de l'amour dans *Les Mémoires d'un Médecin*. D'abord on ne voit que la modification spécifique à chaque roman qui fait oublier la répétition globale de l'amour imparfait qui se dégage ensuite. La modification spécifique à chaque roman semble se rattacher à la vie de l'auteur tandis que la réitération globale semble liée à la vie de la société dans laquelle il vit. Si Balsamo est capable de dominer les voyantes, c'est parce que Dumas, lui, se sent capable, à cette époque, de séduire n'importe quelle femme qui se présente à lui. Si l'amour passion manque dans *Ange Pitou*, c'est parce que Dumas se sent éloigné et oublié de son public. De l'autre

l'autre côté, si l'amour parfait est toujours méconnu à travers le cycle, c'est parce que la société française se sent incapable de créer une identité politique qui unit son héritage révolutionnaire à son besoin de sécurité économique. Si l'amour semble lié à la maladie dans tous les romans du cycle, c'est parce que la société de l'époque se sent, elle aussi, mal à l'aise dans sa poursuite du bien-être matériel au détriment des valeurs vraies d'antan. En temps d'insécurité sociale, l'idéal est oublié en faveur du pragmatisme. Catherine accepte Pitou dans le roman pour assurer la sécurité de son fils Isidore, et la France accepte Napoléon III pour trouver de la stabilité politique. Dans l'amour, comme dans la politique, il vaut mieux rechercher la sécurité d'un abri contre l'orage.

Voici donc l'harmonie qui unit les quatre romans du cycle. Quand nous analysons le thème de l'amour dans chaque roman, nous constatons les différences de l'un à l'autre. Mais quand nous regardons ce thème à travers tout le cycle, nous sommes frappés par le pessimisme qu'on retrouve de façon constante à l'égard de l'amour. En modifiant le « grossissement » de notre optique nous pouvons voir l'unité de l'oeuvre.

### III. Le thème de l'amour et la structure sociale de l'époque

Ne limitons pas notre définition de l'amour à des rapports entre homme et femme. Il y a plusieurs autres manifestations de l'amour dans le texte de Dumas. Il y a l'amour maternel d'Andrée pour son fils illégitime Sébastien. Il y a l'amour patriotique de Pitou et la passion révolutionnaire de Billot. Après tout, l'amour peut se définir aussi, plus largement, comme la compassion qu'un individu ressent pour les autres. La structure sociale est basée sur ce sentiment. Au début on s'attache aux autres pour des raisons purement matérielles comme la prospérité et la sécurité. Mais cette union sociale ne dure que si les individus *aiment* la compagnie de leurs compatriotes. La notion d'identité nationale ou culturelle n'est rien d'autre que l'affinité ressentie par une personne à l'égard des autres. La codification des rapports entre individus dans une société s'appelle la politique. En fait, on peut dire que la structure politique

d'une société est le reflet de la confiance, ou de la méfiance, qu'un individu ressent pour ses concitoyens et dévoile la nature de son amour pour les autres êtres humains.

En nous appuyant sur cette définition, nous pouvons dire que les Français ont quatre grandes amours politiques entre 1846 et 1855: la monarchie orléanaise, l'utopie socialiste, la fausse république, et l'empire paternaliste. La monarchie de Juillet est un mariage de convenance. La prospérité est rassurante, mais la passion manque dans les rapports entre les sujets et leur roi. La monarchie parlementaire paraît étrange aux français du 19<sup>e</sup> siècle: on emprunte son vocabulaire aux anglais, comme par exemple « speaker » et « quorum ». Mais, de même que Balsamo craint la perte de voyance s'il devient amoureux de Lorenza, les sujets de Louis-Philippe craignent la perte de sécurité économique si la monarchie compromettante est mise en question. Or, ni Balsamo, ni les français ne peuvent s'empêcher de désirer un lien plus passionné. Il en résulte que Lorenza meurt et que Louis-Philippe abdique. Les deux unions ne peuvent dépasser la médiocrité de l'amour platonique sans se rompre.

Après quinze ans d'une union stable avec le compromis monarchique, le peuple français est séduit par la passion de l'utopie socialiste. Au printemps de 1848, les Français abandonnent leurs inhibitions et dansent dans la rue. Dans leur enthousiasme fraternel, ils croient avoir trouvé un amour vrai. Mais les émeutes de mai et de juillet les dégrisent. De même que Rohan prend Nicole pour la reine, le peuple français prend le manque de règles pour une structure politique. Rohan se rend compte de son erreur sur Nicole. Les Français se rendent compte de l'illusion de l'utopie. Une structure politique basée uniquement sur des apparences de fraternité ne suffit pas aux Français.

Ils recherchent alors le confort d'une ancienne amie, la République. Celle-ci a considérablement vieilli depuis 1790. Mais le peuple a besoin d'une organisation sociale, et le mot « République » sonne bien. Par peur d'exposer leur ivresse de liberté pendant le printemps de 1848, les Français acceptent la République bien qu'ils ne ressentent aucune affection réelle pour son idéal. C'est un mariage forcé entre un peuple penaud et une politique trop fardée.

Remarquons que c'est aussi l'époque où Dumas fait que Charny épouse Andrée pour cacher son amour interdit pour Marie-Antoinette. Et, de même que Charny et Andrée, le peuple français et la République vont suivre des chemins séparés tout de suite après le mariage pour se retrouver beaucoup plus tard.

Fatigué par le manque de succès, ils acceptent le coup d'Etat impérial sans résister. Il faut devenir réaliste et penser à l'avenir. Comme Catherine qui finit par se marier avec Billot dans le roman pour la sécurité de son fils, les Français acceptent l'offre pragmatique de Louis-Napoléon. Au lieu de poursuivre l'amour parfait, il vaut mieux accepter la stabilité. En 1855, on revient au travail pour oublier les passions d'antan. L'Empire règne.

Comme les personnages du cycle qui ne trouvent pas d'amour idéal, les Français de cette époque sont déçus dans leur recherche d'une politique qui réponde aux besoins contradictoires de la nouveauté et de la sécurité. En fait, ce thème de l'union imparfaite résonne également dans le motif de l'amour du texte, dans la vie sentimentale de son auteur, et dans la transformation politique de la société française. Imaginons ces trois rapports comme un ensemble musical. Le texte donne les cordes nécessaires pour faire le son, l'auteur sait comment jouer la mélodie, et la société fournit la chambre de résonance pour faire entendre cette musique. Le son est apprécié selon le niveau auquel on l'entend. Le structuraliste scientifique montre que les 440 vibrations par seconde indiquent la note « fa ». L'artiste sait qu'en touchant sur les cordes d'une certaine manière il produit une harmonie. Les auditeurs, qui partagent un héritage musical, entendent un sentiment qui s'attache à cette harmonie. La musique se fait dans l'organisation des vibrations de son, dans la répétition. C'est bien ainsi pour l'écrivain qui se sert d'une trentaine de caractères d'alphabet pour organiser des répétitions dans une structure textuelle qui frappe l'esprit de son lecteur. Enfin, l'oeuvre musicale ou écrite n'est rien d'autre que la réitération complexe des symboles.

C'est la *fréquence* de ces réitérations qui donne le ton à une oeuvre musicale ou un texte. Le registre varie selon le nombre de répétitions faites pendant un certain temps. Prenons

le thème de l'amour imparfait comme la mélodie de base qui se répète deux fois dans chaque roman:

- 1) La domination de la femme inconsciente dans *Joseph Balsamo* : Balsamo/Lorenza et Gilbert/Andrée.
- 2) La vengeance du faux double dans *Le Collier de la Reine*: Rohan/Nicole et Charny/Marie-Antoinette.
- 3) La tendresse pragmatique dans *Ange Pitou*: Pitou/Catherine et Charny/Andrée.
- 4) L'amour vrai arrêté par la mort dans *La Comtesse de Charny*: Mirabeau/Nicole et Charny/Andrée.

Pour Dumas, créateur de ce texte, le nombre d'amours passion est beaucoup plus considérable dans sa vie privée que ce qui se trouve dans le cycle de romans. Il est inutile de les énumérer. Il suffit de dire que suivant l'analogie musicale, les expériences de Dumas appartiennent au haut registre de l'harmonie puisqu'elles se répètent beaucoup plus fréquemment. Sur le registre bas se trouve la société française de l'époque qui ne change de sentiment que quatre fois: la monarchie de Juillet, l'utopie socialiste, la Deuxième République et le Second Empire. Sur chaque registre on retrouve le thème de la déception par rapport à l'union parfaite. Et, pour bien comprendre la force de l'oeuvre écrite il faut intégrer les trois registres: le texte, la vie de l'auteur et la structure sociale.

L'analyse du thème de l'amour dévoile donc une unité beaucoup plus profonde. Les personnages du texte, l'auteur qui le crée, et la société qui le lit sont tous déçus par l'amour passion. Pendant les années 1840 on espère encore en France trouver l'amour vrai malgré les échecs. Le lecteur se console dans les infortunes des personnages de Dumas. Mais, vers 1851, la société française se fatigue de la quête de l'unité fraternelle. Le peuple français accepte la main forte de l'Empire pour des raisons pratiques et abandonne la lecture des *Mémoires d'un Médecin*.

## Conclusion

Dans l'introduction de ce mémoire nous nous sommes demandé pourquoi cette oeuvre restait si populaire dans les journaux d'une époque marquée par de nombreux bouleversements politiques. Deux réponses à cette question sont maintenant évidentes. D'un côté, Dumas savait s'adapter toujours aux changements du goût populaire. De l'autre, il se peut que les transformations n'aient pas paru aussi considérables aux gens ordinaires de l'époque que notre optique moderne les voit. Ancien modèle d'autorité centrale, la monarchie, fut remplacée par un autre modèle d'autorité centrale, la dictature bonapartiste. Entre temps, il y eut les douleurs de la mort et de la naissance. Il n'y avait rien de plus pour le lecteur ordinaire de 1846 à 1855. Pour lui, le feuilleton de Dumas était une occasion de divertissement et un point de repère quotidien. Il était rassuré par le fait que les personnages du récit découvraient l'amour et vivaient d'une façon à peu près normale malgré l'agitation sociale dans leur monde fictif. L'histoire selon Dumas était populaire parce qu'elle rappelait l'importance de l'amour et de la sécurité et parce qu'elle mettait la politique en arrière-plan.

## I. Un résumé des cohérences structurelles du récit

Notre étude de l'oeuvre populaire de Dumas a révélé des courants profonds dans l'évolution sociale de 1846 à 1855. Nous voulions en savoir plus sur la vie ordinaire des gens de ce temps bouleversé. Nous avons choisi d'en étudier l'oeuvre de Dumas au lieu d'étudier un texte d'histoire parce que, pour gagner sa vie, Dumas était obligé d'identifier les vrais soucis du peuple ordinaire. La méthode structuraliste génétique de Goldmann s'adaptait parfaitement à nos besoins. L'identification des unités de cohérence structurelle dans chaque roman s'est révélée parfaitement réalisable. Et, dès que ces unités ont été découvertes, nous avons identifié des vérités sociales qui faisaient écho à ces cohérences textuelles. Pour chaque roman nous avons avancé trois unités structurelles aux contenus politique, stylistique et historique.

## A. Première unité de cohérence structurelle: le pouvoir

Dans chacun des quatre romans du cycle nous avons facilement dégagé une cohérence structurelle de pouvoir politique. Nous avons remarqué que les protagonistes de *Joseph Balsamo* négociaient les privilèges de l'autorité sans exercer ouvertement du pouvoir. Nous avons nommé ce jeu de manipulation le pouvoir médiatisé. Dans *Le Collier de la Reine* l'autorité monarchique, dans la personne de Marie-Antoinette, a été mise en doute par les intrigues d'un faux double. Les partis pris des personnages étaient mieux définis dans *Ange Pitou* parce que les quatre personnages principaux du roman symbolisaient les quatre partis politiques de 1789. L'individu comme archétype politique dans ce roman cherchait à imposer son idéologie à la structure sociale de la Révolution. Ces efforts étaient en vain puisque la toute puissance du destin, que nous avons identifiée comme une cohérence structurelle de *La Comtesse de Charny*, allait exiger l'échec à toutes ces tentatives. Dans une optique plus large, on peut dire que l'évolution du personnage de Balsamo signale les formes diverses de la cohérence structurelle de pouvoir politique. Au début du cycle Balsamo est obsédé par la destruction de la monarchie et il a pris un rôle direct dans la résistance. Mais, dans *Le Collier de la Reine*, son influence était moins forte. Sous le nom de Cagliostro il a aidé une femme à réussir une escroquerie pour mettre en question la dignité monarchique. Il était tout à fait absent dans *Ange Pitou*, peut-être pour laisser place à son élève Gilbert. Il allait revenir dans *La Comtesse de Charny* sous la guise de Zanone uniquement pour démontrer la futilité de résister à la violence anarchique. Pour comprendre cette évolution de l'optimisme vers le cynisme, il nous faut résumer l'unité politique dans chacun des romans.

### 1. *Joseph Balsamo*: le pouvoir médiatisé

Notre étude de ce roman a commencé par la question « Pourquoi Dumas fait-il débiter son histoire en 1770? » Nous avons vu que la société sous le règne de Louis XV ressemblait beaucoup à celui de la Monarchie de Juillet pour lequel écrivait Dumas. Les courtisans de

1770 cherchaient la faveur royale de même que les députés de 1846 cherchaient le brevet ministériel. Nous avons noté que Dumas écrivait *Joseph Balsamo* pour une société qui eut accepté le compromis d'une monarchie parlementaire pour assurer la stabilité économique. Dans le vocabulaire de Goldmann la « valeur d'échange », c'est-à-dire l'agiotage des privilèges, était plus important que la « valeur authentique » de l'exercice de pouvoir politique. La même transposition était reflétée dans le contrat du feuilleton puisque l'écrivain a accepté de produire un certain nombre de phrases pour un certain prix. On poursuivait le bonheur matériel au détriment de la créativité. Et cette vente des valeurs authentiques se montrait dans le récit. Nous avons constaté que Dumas avait manipulé l'histoire chronologique pour unir trois personnages qui cherchaient à manier l'autorité du roi sans oser l'usurper. Répondant au goût populaire, Dumas a créé un protagoniste manipulateur pour chaque classe sociale de 1846 qui était séduite par la poursuite du pouvoir: Dubarry pour les bourgeois, Balsamo pour les riches, et Marie-Antoinette pour les aristocrates. Nous avons constaté que chacun des trois hésitait à agir ouvertement contre l'autorité préférant intriguer au moyen des intermédiaires. Même la prévoyance « surnaturelle » de Balsamo s'est révélée à nous comme la manipulation des esprits faibles par le « sommeil magnétique » (l'hypnose). Tout ceci parce que Dumas savait que son lecteur de 1846 à 1848 était fasciné par ces intrigues de pouvoir médiatisé qui était le propre de la fin du règne de Louis XV. Notre conclusion a été que Dumas avait situé son histoire révolutionnaire bien avant 1789 pour plaire au goût du lecteur ordinaire.

## 2. *Le Collier de la Reine: le faux double*

Le choix du sujet pour le deuxième roman du cycle a été aussi déterminé par l'opinion publique. Dumas a recommencé son travail après l'échec de l'idéal du Gouvernement Provisoire de 1848 au moment où les français étaient déçus par la faiblesse de l'autorité politique. Par conséquent Dumas a situé son intrigue en 1784, l'année où une escroquerie de diamants réussite par une imposture de la reine avait taché la dignité royale. Dans notre étude du *Collier*

de la Reine nous avons dégagé la cohérence structurelle du faux double où les actions de l'imposteur reflétaient les ambitions secrètes de la personne doublée. De même que Marie-Antoinette dissimulait ses fautes dans le récit de Dumas, les français de 1849 cachaient leur méfiance des tentatives utopiques. Si les abonnés du feuilleton s'énamouraient du principe de la liberté, ils redoutaient néanmoins le désordre social. Nous avons conclu que le faux double dans *Le Collier de la Reine* reflétait cette hypocrisie de la part du lecteur de 1849. Et notre analyse de la société de cette époque a dévoilé que cette duplicité n'était pas limitée à la politique. La femme de 1849 était de plus en plus victime de rôles contradictoires. Elle devait rester prisonnière à la maison sans se plaindre tandis que son époux fréquentait les bordels de plus en plus régulièrement. Dans le récit de Dumas, Marie-Antoinette était faible parce qu'elle avait failli dévoiler un amour adultère tandis que le cardinal Rohan était peint favorablement bien qu'il eût cru les avances amoureuses d'une fausse reine. D'une manière pareille nous voulons croire que la Révolution de 1848 soit la première manifestation d'une transformation égalitaire de la société. Mais notre analyse historique, aidée par la lecture du *Collier de la Reine*, nous a montré notre propre déception par un faux double idéologique. La société de 1849 n'était pas aussi égalitaire qu'elle paraissait. Et Dumas savait bien que les apparences étaient fausses.

### 3. *Ange Pitou*: l'individu comme archétype politique

Notre analyse d'*Ange Pitou* a révélé que Dumas devenait de plus en plus engagé dans l'idéal révolutionnaire et qu'il avait défini les quatre personnages principaux du roman comme des symboles des idéologies différentes de 1789. Il n'a pas donné de profondeur psychologique à Marie-Antoinette, Billot, Gilbert ou Pitou. Pour parler de la politique, il mettait en conflit ces figurants. Curieusement, notre analyse de la société de 1850 a révélé que le lecteur ordinaire désirait de plus en plus oublier ces passions idéologiques. Si la société de 1859 s'est nommée républicaine, elle évitait toute manifestation de dissidence par peur d'exciter la

violence. Et, puisque Dumas ne s'adaptait plus au goût populaire, le récit a été coupé court par l'éditeur de *La Presse*. En fait, *Ange Pitou* reste inachevé parce que les français de 1850 se méfiaient des idéologies symbolisées par les protagonistes du roman.

#### 4. *La Comtesse de Charny*: la toute puissance du destin

Déçu par le dédain des abonnés, Dumas écrivait *La Comtesse de Charny* sous le signe du fatalisme. Nous avons constaté que cette fatalité était exprimée le mieux dans l'échec de la fuite du roi à Varennes. Tous les personnages qui aidaient le roi hésitant dans ce projet ont trouvé la mort dans ce dernier roman du cycle. Le cycle s'est terminé par un départ des autres protagonistes pour l'Amérique. Nous avons trouvé que les français de 1852 devenaient de plus en plus conformistes face au pragmatisme apolitique du Second Empire. Ces « héros problématiques » de Dumas, qui luttèrent pour un retour aux valeurs véritables d'antan, n'avaient aucune place dans une société qui rejetait toutes ces valeurs pour se conformer au nouveau « réalisme ». Le destin exigeait la rupture avec l'héritage révolutionnaire. Et dans *La Comtesse de Charny*, Dumas acceptait de se conformer à ce nouveau pragmatisme.

Dans chaque roman du cycle des *Mémoires d'un Médecin*, la première unité que nous avons identifiée pour chaque roman a défini l'attitude politique du lecteur populaire. La cohérence structurelle du pouvoir médiatisé dans *Joseph Balsamo* a témoigné d'une société où la valeur d'échange des avantages politiques était plus importante que la valeur authentique de l'exercice de ce pouvoir. Dans *Le Collier de la Reine* l'importance du faux double nous a montré que le lecteur populaire se sentait déçu par les tentatives utopistes du gouvernement provisoire de 1848 et par la timidité de la Deuxième République. Les personnages allégoriques d'*Ange Pitou* ont révélé les choix politiques qui se manifestaient à la fin de cette époque. Et la toute-puissance du destin dans *La Comtesse de Charny* a dévoilé l'acceptation passive du conformisme de l'Empire. En prenant ces quatre unités dans leur ensemble, l'évolution sociale de l'époque est devenue beaucoup plus claire. Une société décadente sous la monar-

chie de Juillet est tentée par la nouveauté des utopistes, mais elle est effrayée par l'instabilité qui s'ensuit sous la République et accepte enfin l'autorité paternelle d'une dictature bonapartiste. En fin de compte, la méthode structuraliste génétique a dévoilé l'existence d'une seule métamorphose sociale derrière tous les bouleversements politiques de 1848 à 1855.

## B. Seconde unité de cohérence structurelle: le style

La deuxième cohérence structurelle dégagée dans les quatre romans nous a montré l'évolution stylistique du cycle. Nous avons trouvé que la réitération complexe de *Joseph Balsamo*, en modifiant quelques éléments de l'intrigue, avait masqué la simple répétition de fond qui facilitait la production du feuilleton. Dans *Le Collier de la Reine* la réitération simple, où cette répétition était peut-être trop évidente, a marqué l'éloignement de Dumas par rapport à son public. Dans *Ange Pitou* nous avons discerné la cohérence structurelle du témoignage oculaire fictif où il semblait que Dumas revenait auprès du lecteur pour l'inviter à se promener avec lui dans les coulisses de l'Histoire. Mais cette familiarité allait disparaître tantôt parce que dans *La Comtesse de Charny* nous avons noté un ton de professeur qui se dégage dans la cohérence structurelle de l'histoire didactique. Dans *Joseph Balsamo* le lecteur était assis dans un théâtre de planches avancées où la mise en scène s'avance dans le parterre mais reste toujours séparée du public. Dans *Le Collier de la Reine*, le théâtre à l'avant-scène était plus traditionnel: un mur invisible sépare les comédiens des spectateurs. Par contre, *Ange Pitou* était mise en scène dans un théâtre en rond où la séparation entre les comédiens et les spectateurs n'est pas évidente. Et puis, c'était l'amphithéâtre de *La Comtesse de Charny* où Dumas donnait une conférence sur l'histoire révolutionnaire. En fin de compte, le détachement et le rapprochement entre l'auteur et son public résumait l'évolution stylistique du cycle.

### 1. *Joseph Balsamo*: la réitération complexe

Notre analyse a constaté l'influence du théâtre sur le style narratif de *Joseph Balsamo*.

Sous la Monarchie de Juillet, les français sont soudainement devenus majoritairement lettrés. Le feuilleton est né pour exploiter ce nouveau marché. Et la réitération complexe de *Joseph Balsamo* faisait le pont entre la tradition orale et le nouveau monde littéraire. La répétition repérait l'intrigue et donnait du familier au lecteur habitué à la tradition orale où l'on avance dans un récit sans possibilité de revoir les développements de l'intrigue. La modification des éléments réitérés donnait de la diversité à cette suite de répétitions. Le nombre de fonctions à mémoriser est limité mais les combinaisons sont infinies. Cette réitération complexe a introduit le nouveau public lettré aux possibilités séduisantes du roman qui offre la possibilité de *relire* à volonté, ce qui était impossible dans la tradition orale ou dans le théâtre. *Joseph Balsamo*, publié en feuilleton, se conformait parfaitement à cette société qui aimait sa nouvelle prospérité mais regrettait la perte des valeurs d'antan. L'intrigue du roman semblait nouvelle tous les jours, mais elle n'était que la répétition légèrement modifiée des éléments déjà présentés. Le « nouveau » était né du familier, et le rythme régulier de la publication du feuilleton renforçait cette intimité entre l'écrivain et le lecteur. Comme dramaturge, Dumas savait bien comment adapter les traditions orales avec ce nouveau genre. Par conséquent, c'est au moment où il écrivait *Joseph Balsamo* qu'il s'est trouvé le plus populaire.

## 2. *Le Collier de la Reine*: la réitération simple

Dans ce roman, la répétition des éléments déjà présentés nous a semblé presque trop évidente. Dumas ne changeait que le nom d'un personnage pour répéter l'escroquerie de Beausire par celle de La Motte. C'était comme si Dumas voulait souligner la certitude du refrain répété pour un public qui cherchait des solutions simples à des problèmes complexes. La situation de l'époque n'était pas aussi claire: on regrettait la perte de l'idéal socialiste et on était mal à l'aise avec un gouvernement qui se voulait « républicain ». A cause de la confusion sociale, on était réticent à suivre des intrigues complexes. Nous avons observé que l'écrit de Dumas souffrait de l'échec de son théâtre puisqu'il n'avait plus de moyen pour déterminer la

réponse populaire à son oeuvre. Il s'est perdu dans la finition de la symétrie du récit sans s'occuper de sa popularité. En 1849, Dumas n'a pas encore compris que le public l'abandonnait.

### 3. *Ange Pitou*: le témoignage oculaire fictif

Nous avons aperçu dans *Ange Pitou* l'abandon de cet outil de réitération. Le rythme du récit était accéléré et le lecteur n'avait plus de repères faciles. Nous avons constaté que le nombre de coups de théâtre augmentait de même que la description de la violence. Il nous a semblé que Dumas s'alarmait de la passivité du peuple et voulait raviver l'élan révolutionnaire en rendant les images beaucoup plus vivaces. Il essayait de captiver l'imagination populaire en inventant des particularités « inconnues » de l'Histoire. Nous avons observé que la souplesse avec laquelle Dumas liait cette spéculation avec la réalité historique avait amené le lecteur populaire à se croire témoin oculaire des événements révolutionnaires. Nous avons conclu que Dumas incitait cette spéculation pour mettre en question les idées orthodoxes de l'Histoire et pour affirmer l'importance de l'individu. Or, l'engagement idéologique était tout à fait opposé à la nouvelle apathie du peuple fatigué par le chaos social depuis 1848. Par conséquent, le récit a été coupé court. Au moment où Dumas a retrouvé sa voix d'artiste, la censure l'a étouffé.

### 4. *La Comtesse de Charny*: l'histoire didactique

Nous avons observé que ce roman oscillait entre le genre de roman historique et le genre de manuel d'histoire. Nous avons proposé comme explication que Dumas ne savait plus comment rapprocher la vie intime du passé avec celle de son public en 1852. Soudainement Dumas a été obligé d'écrire pour un public qui ne s'intéressait plus à la politique révolutionnaire. Nous avons noté que Dumas abandonnait petit à petit son roman en faveur des digressions sur l'histoire véritable. Le grand romancier devenait conférencier pour s'accommoder au nouveau goût populaire pour l'authenticité. En revenant de l'exil en Belgique il a accepté de se

conformer au nouvel esprit réaliste des français. Et nous avons vu, dans notre analyse de l'unité de l'histoire didactique, son abandon progressif de l'intrigue romantique en faveur de l'énumération des faits historiques.

Dans chaque roman du cycle, la deuxième unité découverte nous a renseigné sur l'adaptation du style narratif de Dumas aux changements de goût populaire. En 1846 il y avait une fascination pour le mystère des pouvoirs occultes. Dans *Joseph Balsamo* « la réitération complexe » a répondu aux désirs contradictoires de la familiarité et de la créativité. Le lecteur de cette époque voulait un texte qui lui semblait familier en même temps qu'original. En 1848 on était déçu par l'extrémisme jacobin. Dans *Le Collier de la Reine* la « répétition simple » dont se sert Dumas a démenti un sentiment populaire de déjà vu politique que ressentaient les citoyens de la Deuxième République. En 1849 les Français recherchaient la stabilité au détriment du progrès humanitaire. Dans *Ange Pitou* le témoignage oculaire fictif a révélé le désir de Dumas d'éveiller la société aux dangers de l'indifférence politique. La tentative n'a pas réussi, et dans *La Comtesse de Charny* la nature objective et didactique de la narration a démontré l'éloignement des lecteurs pour leur passé révolutionnaire. En modifiant le style narratif de chaque roman, Dumas répondait à l'évolution de l'attitude sociale à l'égard de cet héritage républicain.

### C. Troisième unité de cohérence structurelle: l'histoire

La troisième cohérence structurelle proposée pour chaque roman essayait de dégager l'évolution de l'attitude populaire envers les leçons de l'histoire. La voyance fictive, où le protagoniste de *Joseph Balsamo* présageait « l'avenir » déjà connu au lecteur, nous a montré une acceptation populaire du fait que les événements du passé pourraient prévoir les faits du présent. Nous avons trouvé juste le contraire dans la décoloration de l'histoire si évidente dans *Le Collier de la Reine*. Il nous a semblé que Dumas voulait nier l'importance de l'Histoire en réduisant son récit à un simple intrigue de l'amour déçu. Dans *Ange Pitou* nous avons vu la

renaissance de l'esprit critique de Dumas dans la prolifération des parenthèses politiques où l'auteur essayait de rappeler au lecteur français son héritage révolutionnaire. Puis nous avons noté l'évolution de ces brèves interventions en de grandes digressions pleines de citations directes dans *La Comtesse de Charny*. Au début du cycle, dans *Joseph Balsamo*, le lecteur se sentait lié avec son passé. Le lecteur du *Collier de la Reine* regardait le passé d'un oeil impassible. Dans *Ange Pitou*, il trouvait quelques souvenirs à garder du passé. Et, à la fin du cycle, dans *La Comtesse de Charny*, ce passé semblait tellement éloigné du présent qu'il était réduit à une énumération de faits historiques. Voici comment cette évolution s'est produite:

### 1. *Joseph Balsamo*: la voyance fictive

Nous avons observé que la voyance fictive de Balsamo était basée sur la foi de 1846 que le passé était intimement lié au présent. Le lecteur voulait croire qu'un personnage fictif pouvait modifier le présent. Balsamo était un « héros problématique » qui rappelait les valeurs d'antan et l'importance des actions de l'individu. Si les personnages du roman s'effrayaient des prédictions de Balsamo, le lecteur de 1846 ne s'en étonnait pas. Il partageait le don de Balsamo puisqu'il savait « l'avenir ». Nous avons constaté que ce jeu de temps était tout à fait unique dans l'oeuvre de Dumas. Il venait peut-être du fait que l'époque de Louis XV ressemblait si bien à l'époque de Louis-Philippe pendant laquelle *Joseph Balsamo* était publié. Les franc-maçons fomentaient la dissidence en 1770 de même que les organisations secrètes de 1846 organisaient la résistance à la monarchie parlementaire. Dans le roman la tempête de la Révolution était prévue par Balsamo. Le lecteur de 1846 avait, lui aussi, une vague intuition que la prospérité orléanaise ne durerait plus longtemps. En fait, le lecteur populaire de Dumas voyait un avenir proche semblable à l'avenir fictif de Balsamo.

### 2. *Le Collier de la Reine*: la décoloration de l'Histoire

Après la Révolution de 1848 et la violence des émeutes ouvrières, les Français ne

voulaient plus croire aux présages révolutionnaires dans le passé. Dans le texte du *Collier de la Reine* nous avons constaté une évasion du traitement des conséquences politiques de cette affaire où les dignités de la monarchie et de l'Église étaient mises en question. Chaque élément de l'affaire qui aurait pu choquer la société de 1849 était scrupuleusement modifiée. Le lecteur populaire de 1849 voulait s'éloigner des problèmes sociaux dans des intrigues faciles de même que l'ouvrier de nos jours veut oublier les soucis de la journée en regardant le soir les formules répétitives de la télévision. En réduisant l'affaire à une histoire d'amour et d'identité confuse, Dumas répondait aux exigences du lecteur fatigué par le bouleversement social. Les français de 1849 évitaient de mettre en question l'autorité gouvernementale, et Dumas faisait pareil dans son interprétation de l'histoire de l'affaire.

### 3. *Ange Pitou*: la parenthèse politique

Tout cela change dans *Ange Pitou*. Dumas sentait la censure de l'individu qui allait s'établir et s'engageait à faire valoriser l'élan révolutionnaire de 1789. Déçu par l'indifférence générale de 1851, il est devenu un rebelle sans audience. Nous avons vu que Dumas voulait profiter de l'intimité entre l'écrivain et ses fidèles lecteurs, qui résultait du contact quotidien du feuilleton, en insérant ses opinions politiques dans le texte. La plupart de ces interventions ont ironisé sur le fait que la lutte idéaliste de 1789 s'était dégradée par suite de la lâcheté de la foule. Nous avons conclu que Dumas voulait éveiller les Français parce que le bon sens du peuple peut vaincre toute injustice sociale. Seule l'indifférence permettra les abus du pouvoir. Or, les Français ne voulaient plus entendre ces leçons de l'Histoire. Parce que les parenthèses politiques de Dumas dépassaient les normes apolitiques de la société de 1851, son oeuvre a été censurée. La coupure du récit par l'éditeur de *La Presse* n'a fait que reconnaître la volonté populaire de ne plus rien lire sur l'agitation idéologique.

#### 4. *La Comtesse de Charny*: la citation directe

Dans ce roman nous avons constaté un autre renversement dans l'attitude de Dumas envers l'importance de l'Histoire qui s'est dévoilé dans l'authenticité du texte. Nous avons aperçu l'apparition des renvois aux autorités et des citations directes des documents des années 1790 qui semblaient prouver l'objectivité de son interprétation historique. Pour s'accommoder au nouvel esprit réaliste de 1852, Dumas a adopté un ton presque journalistique dans son récit. Il a dégagé les points saillants de son « reportage » en les accentuant par la typographie et par des manchettes. Il a abandonné progressivement le romanesque en faveur de l'objectivité. L'abondance des citations directes reflétait son désir de se conformer à la nouvelle sensibilité anti-idéologique de son public. La créativité et la nouveauté commençaient à disparaître. En transformant son roman en récit objectif, Dumas a fini sa carrière de romancier.

En somme, la troisième unité notée dans chaque roman a montré comment chaque livre contrastait avec les autres sur le plan historique. La voyance fictive de *Joseph Balsamo* a montré la foi romantique dans le fait que la connaissance de l'histoire pourrait prévoir l'avenir d'une société. La décoloration de l'histoire dans *Le Collier de la Reine* a révélé une rupture avec cette croyance. Dumas a évité de peindre les conséquences politiques de l'escroquerie par peur de choquer son lecteur et pour éviter des poursuites de la part d'un gouvernement qui craignait de plus en plus l'agitation politique. Les parenthèses politiques dans *Ange Pitou* ont montré que Dumas était de plus en plus inquiet de l'apathie générale de ses lecteurs. Enfin, dans *La Comtesse de Charny* nous avons noté la prédominance de la citation directe et des renvois aux autorités qui ont témoigné de la quête du réalisme qui avait commencé sous l'Empire. L'attitude de l'auteur envers l'histoire avait considérablement évolué. Sa confiance dans le genre de la fiction historique avait souffert beaucoup sous la censure de la République, et après la brève protestation qu'il a faite dans *Ange Pitou*, Dumas a fini, comme ses concitoyens, par s'adapter aux exigences réalistes du Second Empire. Notre analyse des cohérences structurelles historiques a montré une nette évolution dans la pensée sociale de l'époque.

## II. La vie de l'auteur et l'évolution du récit

Dans les quatre romans des *Mémoires d'un Médecin* nous avons identifié alors des ressemblances et des rapprochements entre la vie de l'auteur, la création littéraire et l'évolution de la structure sociale. Ces rapprochements sont bien sûr beaucoup plus évidents dans une telle oeuvre qui était conçue comme divertissement populaire. L'auteur populaire s'occupe d'abord de la réception du public. Mais les liens entre l'auteur, le texte et la société — entre la littérature populaire et la politique — sont quand même remarquables:

1) *Joseph Balsamo* a été écrit pendant les derniers jours de la Monarchie de Juillet. C'était une époque de politique stable où la poursuite des avantages politiques était plus importante que l'exercice du pouvoir. Dans une pareille médiatisation de valeurs, Dumas visait l'approbation populaire plutôt que d'écrire des oeuvres d'art

2) Dumas a écrit *Le Collier de la Reine* était écrit juste après l'usurpation de la monarchie et l'échec du gouvernement provisoire. C'était une époque de politique incertaine où la croyance que la prospérité économique suivrait avec la démocratie était mise en doute par des émeutes ouvrières et la menace de l'anarchie. Nous avons noté que les revers de fortune de Dumas semblait liés au destin malheureux du roi Louis-Philippe. Le peuple recherchait alors de la sécurité dans une structure politique du passé: la République. Pareillement, Dumas résiste à s'adapter au nouveau goût populaire, et son roman souffre d'un manque de créativité.

3) *Ange Pitou* a été écrit dans la brève période où la faiblesse de la République devenait de plus en plus apparente. Dumas fuyait les déceptions de 1850 en se réfugiant dans un monde idéal du passé. Il s'est inspiré de la rhétorique révolutionnaire et *Ange Pitou* est devenu le récit le plus engagé du point de vue politique. Au lieu de se taire, il a décidé de crier plus fort.

4) *La Comtesse de Charny* a été écrit après l'instauration de l'Empire et l'exil des

esprits libéraux. Mais Dumas se sentait mal à l'aise en Belgique loin de son inspiration artistique. Il a décidé d'accepter le nouveau régime et il a gagé ses royautés futures pour permettre son retour. Et, parce que la créativité artistique était dévalorisée à cette époque, Dumas s'est concentré à développer un style « réaliste » sans guère s'occuper de l'intrigue du roman.

Il semble bien que l'auteur populaire poursuive le goût populaire, et qu'il n'arrive à s'y adapter que toujours tardivement. Les rapports entre les textes et la société et la vie d'auteur semblent s'accorder. Est-ce une coïncidence fortuite?

### III. Une dernière considération sur la réitération complexe

Pour répondre à cette question, il faut revenir une dernière fois à l'idée de la réitération complexe. Dans notre analyse du thème de l'amour nous avons montré comment la répétition pouvait se déguiser en modifiant la fréquence des cycles d'itération. Pour dégager ces types de ressemblance, nous avons dû modifier le « grossissement » de notre optique. Un conte de H.C. Andersen, « Le dernier rêve du vieux chêne », explique très bien cette idée. Un vieux chêne a pitié d'un éphémère qui vole autour de lui: la vie de l'éphémère ne dure qu'une seule journée tandis que la sienne peut dépasser des siècles. Mais l'éphémère ne le comprend pas. Sa vie est remplie d'expériences: il est né avec l'aube, il passe sa jeunesse dans les airs doux du matin, il devient adulte dans la chaleur de l'après-midi, et il va mourir au crépuscule. Si la durée de sa vie est moins longue, il a le même cycle de vie que le chêne pour lequel les quatre saisons d'une année ne fait qu'une journée. Tous les deux obéissent au même cycle de la naissance, la jeunesse, la maturité et la mort. Il n'y a que des différences de taille et de rythme de vie. Les différences dans leurs points de vue et dans les fréquences de leurs cycles de vie et de mort cachent des ressemblances de base.

D'une façon identique les rapprochements entre la vie de l'auteur, le développement de son oeuvre, et l'évolution de la structure sociale sont masqués par leurs différences de taille et de rythme. Une société mûrit beaucoup plus lentement qu'un individu. Mais tous deux obéis-

sent au cycle naissance / jeunesse / vieillesse / mort. La coïncidence fortuite dans l'étude des *Mémoires d'un Médecin* de Dumas est que la durée de son temps de publication et la durée de la transition de la monarchie à l'empire sont identiques. C'est-à-dire que leurs cycles coïncident. *Joseph Balsamo* naît au moment où la monarchie meurt, et *La Comtesse de Charny* prend fin quand l'Empire est né. Et dans une optique plus grande, on voit la mort du romantisme vers 1851 qui donne naissance au réalisme. En comparaison les péripéties de la vie de l'auteur Dumas semblent aussi brèves que celles de l'éphémère dans le conte d'Andersen. La réitération est complexe parce que le même motif, le cycle de vie, est caché par une variation de fréquence.

La méthode structuraliste génétique proposée par Goldman doit reconnaître le fait que la vie d'un auteur, la production d'une oeuvre littéraire et l'évolution d'une société se déroulent à des vitesses différentes. Dans notre étude de Dumas nous avons eu de la chance parce que le cycle écrit s'accordait parfaitement avec le cycle politique. Mais ce n'est pas toujours le cas. Pour bien comprendre comment la vision du monde d'une société se montre dans l'oeuvre d'un auteur, il faut aussi régler leurs différents cycles de naissance / mort. Entre 1846 et 1855, le cycle social avance plus vite que la vie de Dumas et dans le même temps que la création des quatre romans. Les ressemblances sont alors plus faciles à dégager. La méthode de Goldman s'applique parfaitement quand l'évolution d'une société accélère. Il n'est pas certain qu'elle serait aussi à propos quand l'évolution sociale est si lente qu'on ne la sent plus. Mais il faut conclure comme nous l'avons démontré que l'analyse de l'oeuvre de Dumas prouve sa validité pour les oeuvres écrites entre 1846 et 1855.

## Bibliographie

## CORPUS DU MÉMOIRE: LE CYCLE LES MÉMOIRES D'UN MÉDECIN

- Alexandre Dumas, *Joseph Balsamo*, (Calman-Lévy Editeurs: Paris, 1925), 4 vol.  
Alexandre Dumas, *Le Collier de la Reine*, (Calman-Lévy Editeurs: Paris, 1925), 2 vol.  
Alexandre Dumas, *Ange Pitou*, (Calman-Lévy Editeurs: Paris, 1925), 2 vol.  
Alexandre Dumas, *La Comtesse de Charny*, (Editions Rencontre: Lausanne, 1967), 4 vol.

## PIÈCE LIÉE AU CYCLE

- Alexandre Dumas, « Le Chevalier de la Maison Rouge », *Théâtre Complet*, (Michel Lévy Frères, Paris, 1864).

## RÉFÉRENCES GÉNÉRALES CONCERNANT DUMAS

- Réginald Hamel, *Dictionnaire Dumas*, (Guérin: Montréal, 1990).  
Munro, *Alexandre Dumas Père, A Secondary Bibliography of French and English Sources to 1983*, (Garland Publishing: New York, 1985).  
Catherine et Maurice Bouvier-Adam, « Bibliographie, Chronologie », *Europe*, Vol. 490-491, pp. 180-192.

## OEUVRES CRITIQUES SUR DUMAS

### 1) Livres

- Isabelle Jan, *Alexandre Dumas, Romancier*, (Les Editions Ouvrières: Paris, 1973).  
Hippolyte Parigot, *Le Drame d'Alexandre Dumas*, (Calmann Lévy: Paris, 1899).

### 2) Articles

- Alexandre Arnoux, « Dumas père et la littérature », *Europe*, vols. 490-491, février-mars 1970, pp. 43-48.  
Michel Autrand, « Le Roman d'Alexandre Dumas à l'épreuve de la Révolution », *Revue de l'Histoire Littéraire de la France*, vol. 90:(4-5), juillet-octobre 1990, pp. 679-692.  
Raymond Bellour, « Le Souffle au Cœur », *L'Arc*, vol. 71, pp.1-3.  
Raymond Bellour, « Un jour, la castration... », *L'Arc*, vol. 71, pp. 9-23.  
Jacques Bonnet, « Où le lecteur découvre... », *L'Arc*, vol. 71, pp. 76-81.  
Catherine Clément, « Un homme, quelques femmes... », *L'Arc*, vol 71, pp. 24-28.  
Michel de Certeau, « Quidproquo », *L'Arc*, vol. 71, pp. 29-33.  
Jacques Debu-Bridel, « Un acteur dangereux », *Europe*, vol. 490-491, février-mars 1970, pp. 49-52.  
Jacqueline et Raoul Dubois, « Les jeunes lisent-ils Dumas? », *Europe*, vol. 490-491, février-mars 1970, pp. 141-150.

- Marcel Graner, « Un Roman tombe dans l'histoire: Dumas adaptateur de Michelet ... », *Récit et Histoire*, (Bessier ed.), Presses Universitaires de France, Paris, pp. 61-74.
- Fanz Hellens, « Comment j'ai lu Dumas », *Europe*, vol. 490-491, février-mars 1970, pp. 26-31.
- Hubert Juin, « Fantômes et vivants », *Europe*, vol. 490-491, février-mars 1970, pp. 36-42.
- Gilbert Lascaut, « Commencements de Dumas », *L'Arc*, vol. 71, pp. 4-8.
- Jean Molino, « Dumas et le roman mythique », *L'Arc*, vol. 71, pp. 56-69.
- Michel Picard, « Pouvoirs du feuilleton, ou D'Artagnan anonyme », *Littérature*, vol. 50, mai-83, pp. 55-76.
- Gilbert Sigaux, « Du fait divers au mythe », *L'Arc*, vol. 71, pp. 82-88.
- Gilbert Sigaux, « Mémoires d'un médecin: *Joseph Balsamo, Le Collier de la Reine, et La Comtesse de Charny* », *Studi Francesi*, vol. XL, 1970.
- Richard Stowe, « The Marie-Antoinette Romances », *Alexandre Dumas père* (Twayne Publishers: Boston, 1976).
- A. Vial, « Ce qui restera de Dumas père... », *Revue de l'Histoire Littéraire Française*, vol. 6-74, 1975, pp. 1015-1031.
- Gillette Ziegler, « Dumas toujours vivant », *Europe*, vol. 490-491, février-mars 1970, pp. 34-35.

## BIOGRAPHIES DE DUMAS

### 1) Livres

- Alexandre Dumas, *Mes Mémoires*, (Gallimard: Paris, 1954).
- Fernand Bassan et Sylvie Chevalier, *Alexandre Dumas et la Comédie Française*, (Lettres Modernes: Paris, 1972).
- F.W.J. Hemmings, *The King of Romance: A Portrait of Alexandre Dumas*, (Hamish Hamilton: London, 1979).
- André Maurois, *Les trois Dumas*, (Editions Rencontre: Lausanne, 1957).
- Claude Schopp, *Alexandre Dumas, Genius of Life*, (Franklin Watts: New York, 1988).
- Daniel Zimmermann, *Alexandre Dumas le Grand*, (Julliard: Paris, 1993).

### 2) Articles

- Pierre Abraham, « Ce nègre », *Europe*, vol. 490-491, février-mars 1970, pp. 3-5.
- Raymond Bellour, « Dumas, l'homme d'une image », *Magazine Littéraire*, vol. 258, octobre 1988, pp. 169-177.
- Maurice Bouvier-Adam, « Dumas au travail et dans sa vie », *Europe*, vol. 490-491, février-mars 1970, pp. 6-25.
- Jean Dutourd, « Un père de France », *Europe*, vol. 490-491, février-mars 1970, pp. 32-33.

## CRITIQUES SUR LE FEUILLETON

### 1) Livres

N.N. Feltes, *Modes of Production of Victorian Novels*, (University of Chicago Press: Chicago).

Michel Nathan, *Splendeurs et misères du roman populaire*, (Presses Universitaires de Lyon).

### 2) Articles

Lise Queffelec, « Le lecteur du roman comme lectrice: stratégies romanesques et stratégies critiques sous la Monarchie de Juillet », *Romantisme*, No. 53, 1986, pp. 9-19.

Anne Leoni & Roger Ripoll, « Quelques aspects de la Révolution française dans le roman-feuilleton », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, mars-juin 1975, pp.389-414.

John S. Wood, « La mythologie sociale dans *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue », *La Lecture sociocritique du texte romanesque*, (Falconer and Mitterand eds.), (Samuel Stevens Hakkert and Company: Toronto, 1975).

## DOCUMENTATION SUR L'HISTOIRE

### 1) de 1774 à 1793

Frances Mossiker, *The Queen's Necklace*, (Simon and Schuster: New York, 1961).

Simon Schama, *Citizens*, (Alfred A. Knopf: New York, 1989).

Raymond Silva, *Joseph Balsamo, Alias Cagliostro*, (Editions Québec-Amérique: Montréal, 1976). Histoire 1774 - 1793

Joseph Alineau, *La Comtesse du Barry*, (Editions Noël: Paris, 1937).

Pierre Gaxotte, *La Révolution Française*, (Editions Complexe: Bruxelles, 1988).

Jacques Levron, *Louis XV, L'homme et le roi*, (Librairie Académique: Paris, 1965).

Michelet, *Histoire de la Révolution française*, (Bouquins Robert Laffont: Paris, 1979), 2 vol.

Frances Mossiker, *The Queen's Necklace*, (Simon and Schuster: New York, 1961).

Simon Schama, *Citizens*, (Alfred A. Knopf: New York, 1989).

Raymond Silva, *Joseph Balsamo, Alias Cagliostro*, (Editions Québec-Amérique: Montréal, 1976).

### 2) de 1846 à 1855

Maurice Agulhon, *1848 ou l'Apprentissage de la République*, (Editions du Seuil: Paris, 1973).

Jean Bruhat, *Les Journées de Février*, (Presses Universitaires de France: Paris, 1948).

- H.A.C. Collingham, *The July Monarchy: A Political History of France 1830-1848*, (Longman: New York, 1988).
- Joseph Plamenatz, *The Revolutionary Movement in France*, (Longmans Green & Co.: London, 1952).
- Alain Plessis, *De la fête impériale au mur des fédérés*, (Editions du Seuil: Paris, 1976).
- Roger Price, *The French Second Republic: A Social History*, (B.T. Batsford: London, 1972).
- Charles Tilly and Lynn Lees, "The People of June 1848", *Revolution and Reaction*, (Cromm Helm: London, 1975), pp. 170-202.
- Theodore Zeldin, *Histoire des passions françaises: 1848-1945*, (Editions du Seuil: Paris, 1980).

## CRITIQUE LITTÉRAIRE

### 1) Livres

- Jacques Dubois, *Institution de la Littérature*, (Editions Labor: Bruxelles, 1978).
- Claude Duchet (ed.), *La Sociocritique*, (Editions Université de Bruxelles, 1979).
- Umberto Eco, *The Role of the Reader*, (Indiana University Press: Bloomington, 1979).
- Lucien Goldmann, « Le tout et les parties » (extrait du Dieu Caché), *Le Social et le Littéraire*, (Les Cahiers du Département d'Etudes Littéraires: Université du Québec à Montréal, 1984), pp. 85-102.
- Lucien Goldmann, *Essays on Method in the Sociology of Literature*, (Telos Press: St. Louis, 1980).
- Lucien Goldmann, *Pour une Sociologie du Roman*, (Gallimard: Paris, 1964).
- Georg Lukacs, *The Historical Novel*, (Merlin Press: London, 1962).

### 2) Articles

- Pierre Barberis, « La Socio-critique », *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, (Bordas: Paris, 1990).
- Pavel, « Le déploiement de l'intrigue », *Poétique*, No. 64, novembre 1985, pp. 455-463.

# Table des Matières

|   |    |
|---|----|
| Introduction .....  | 1  |
| Chapitre I: <u>Joseph Balsamo</u> .....   | 9  |
| I. Alexandre Dumas à l'époque où il écrit <i>Balsamo</i> .....  | 10 |
| II. Les cohérences structurelles dans <i>Balsamo</i> .....  | 12 |
| A. Le pouvoir médiatisé .....   | 13 |
| B. La réitération complexe .....  | 15 |
| 1. La réitération du motif du sommeil magnétique .....  | 16 |
| 2. La réitération des croisements de l'Histoire et de la fiction .....  | 17 |
| 3. La réitération par dédoublement de fonctions chez les personnages .....                                    | 19 |
| C. La voyance fictive .....   | 20 |
| III. Les cohérences structurelles de Balsamo et la société de la Monarchie de Juillet .....                   | 22 |
| A. Le matérialisme orléannais et le pouvoir médiatisé dans <i>Balsamo</i> .....                               | 22 |
| B. La disparition des valeurs sociales et la réitération complexe .....                                       | 25 |
| C. La voyance fictive et la nature transitoire de la société orléannaise .....                                | 27 |
| Chapitre II: <u>Le Collier de la Reine</u> .....  | 32 |
| I. Dumas au moment d'écrire <i>Le Collier de la Reine</i> .....   | 33 |
| A. L'engagement politique .....   | 34 |
| B. Les affaires en baisse .....   | 34 |
| II. Les cohérences structurelles du <i>Collier de la Reine</i> .....  | 36 |
| A. Le faux double .....   | 37 |
| 1. Le faux double présenté lors du bal de l'Opéra .....   | 37 |
| 2. L'identité du faux double confirmée dans un rendez-vous nocturne .....                                     | 38 |
| 3. Le faux double reflet de la vérité .....   | 40 |
| B. La réitération simple .....  | 42 |
| 1. Réitération simple des personnages .....   | 42 |
| 2. Réitération simple des péripéties .....  | 43 |
| C. La décoloration de l'Histoire .....  | 45 |
| 1. La décoloration des personnages historiques .....  | 46 |
| 2. L'appauvrissement de l'intrigue historique .....   | 48 |
| 3. L'effacement des conséquences politiques .....   | 49 |
| III. Les cohérences structurelles du <i>Collier de la Reine</i> et la société de la Deuxième République ..... | 51 |
| A. Le double méchant et la duplicité sociale de la Deuxième République .....                                  | 51 |
| 1. L'idéal de la liberté en face du désir de la sécurité .....  | 51 |
| 2. L'idéal de la femme contre la domination masculine .....   | 54 |
| B. La réitération simple et le besoin de certitude facile .....   | 55 |
| C. La décoloration de l'Histoire et le besoin d'équilibre social .....  | 57 |

|   |         |
|---|---------|
| Chapitre III: <u>Ange Pitou</u> .....   | 63      |
| I. Dumas au moment d'écrire <i>Ange Pitou</i> .....   | 64      |
| II. Les cohérences structurelles d' <i>Ange Pitou</i> .....   | 67      |
| A. L'individu comme archétype politique .....   | 67      |
| B. Le témoignage oculaire fictif .....  | 71      |
| C. La parenthèse politique .....  | 74      |
| III. Les cohérences structurelles d' <i>Ange Pitou</i> et la société de 1850 .....                          | 76      |
| A. Les archétypes politiques de Dumas et les partis affaiblis de 1850 .....                                 | 77      |
| B. Le témoignage oculaire fictif pour éveiller l'émotion d'une société passive .....                        | 81      |
| C. Les parenthèses de Dumas et l'apathie du lecteur .....   | 84      |
| <br>Chapitre IV: <u>La Comtesse de Charny</u> .....   | <br>89  |
| I. Dumas au moment d'écrire <i>La Comtesse de Charny</i> .....  | 90      |
| II. Les cohérences structurelles dans <i>La Comtesse de Charny</i> .....                                    | 93      |
| A. La toute-puissance du destin .....   | 94      |
| 1. Des personnages qui finissent mal .....  | 94      |
| 2. L'échec de toutes les tentatives nouvelles .....   | 98      |
| B. L'histoire didactique .....  | 101     |
| 1. Le trahison du Champ-de-Mars .....   | 102     |
| 2. Le clergé et les Prussiens .....   | 103     |
| 3. Le procès contre le roi .....  | 104     |
| C. La citation directe .....  | 106     |
| III. Les cohérences structurelles de <i>La Comtesse de Charny</i> et la nouvelle société impériale .....    | 109     |
| A. La toute-puissance du destin dans la fiction, symbole de l'acceptation passive d'un nouveau régime ..... | 110     |
| B. L'histoire didactique comme preuve de l'indifférence au passé révolutionnaire ..                         | 115     |
| C. La citation directe comme quête du réalisme .....  | 118     |
| <br>Chapitre V: Le thème de l'amour dans les quatre romans .....  | <br>125 |
| I. Le thème de l'amour et ses formes dans chaque roman .....  | 127     |
| A. <i>Joseph Balsamo</i> .....  | 128     |
| B. <i>Le Collier de la Reine</i> .....  | 129     |
| C. <i>Ange Pitou</i> .....  | 131     |
| D. <i>La Comtesse de Charny</i> .....   | 132     |
| II. L'unité du thème de l'amour à travers le cycle .....  | 134     |
| III. Le thème de l'amour et la structure sociale de l'époque .....  | 135     |
| <br>Conclusion .....  | <br>139 |
| I. Un résumé des cohérences structurelles du récit .....  | 140     |
| A. Première unité de cohérence structurelle: le pouvoir .....   | 141     |
| 1. <i>Joseph Balsamo</i> : le pouvoir médiatisé .....   | 141     |

|      |   |     |
|------|---|-----|
| 2.   | <i>Le Collier de la Reine</i> : le faux double .....                | 142 |
| 3.   | <i>Ange Pitou</i> : l'individu comme archétype politique .....      | 143 |
| 4.   | <i>La Comtesse de Charny</i> : la toute puissance du destin .....   | 144 |
| B.   | Seconde unité de cohérence structurelle: le style .....             | 145 |
| 1.   | <i>Joseph Balsamo</i> : la réitération complexe .....               | 145 |
| 2.   | <i>Le Collier de la Reine</i> : la réitération simple .....         | 146 |
| 3.   | <i>Ange Pitou</i> : le témoignage oculaire fictif .....             | 147 |
| 4.   | <i>La Comtesse de Charny</i> : l'histoire didactique .....          | 147 |
| C.   | Troisième unité de cohérence structurelle: l'histoire .....         | 148 |
| 1.   | <i>Joseph Balsamo</i> : la voyance fictive .....                    | 149 |
| 2.   | <i>Le Collier de la Reine</i> : la décoloration de l'Histoire ..... | 149 |
| 3.   | <i>Ange Pitou</i> : la parenthèse politique .....                   | 150 |
| 4.   | <i>La Comtesse de Charny</i> : la citation directe .....            | 151 |
| II.  | La vie de l'auteur et l'évolution du récit .....                    | 152 |
| III. | Une dernière considération sur la réitération complexe .....        | 153 |
|      | <b>Bibliographie</b> .....  | 155 |
|      | CORPUS DU MÉMOIRE: LE CYCLE <u>LES MÉMOIRES D'UN MÉDECIN</u> ..     | 156 |
|      | PIÈCE LIÉE AU CYCLE .....   | 156 |
|      | RÉFÉRENCES GÉNÉRALES CONCERNANT DUMAS .....                         | 156 |
|      | OEUVRES CRITIQUES SUR DUMAS .....                                   | 156 |
|      | 1) Livres .....   | 156 |
|      | 2) Articles .....   | 156 |
|      | BIOGRAPHIES DE DUMAS .....  | 157 |
|      | 1) Livres .....   | 157 |
|      | 2) Articles .....   | 157 |
|      | CRITIQUES SUR LE FEUILLETON .....                                   | 158 |
|      | 1) Livres .....   | 158 |
|      | 2) Articles .....   | 158 |
|      | DOCUMENTATION SUR L'HISTOIRE .....                                  | 158 |
|      | 1) de 1774 à 1793 .....   | 158 |
|      | 2) de 1846 à 1855 .....   | 158 |
|      | CRITIQUE LITTÉRAIRE .....   | 159 |
|      | 1) Livres .....   | 159 |
|      | 2) Articles .....   | 159 |



