

23 - 24

ALEXANDRE DUMAS :
AVENTURES DU ROMAN

L'ULL CRÍTIC

Segona etapa

23 - 24

Prix Cassiopée 2016 atorgat pel Cénacle Européen francophone Poésie* Art* Lettres a una revista internacional en llengua francesa.

EQUIP EDITORIAL

DIRECTORA

Àngels Santa, angels.santa@udl.cat

SUBDIRECTORS/ES

M. Carme Figuerola, carme.figuerola@udl.cat

Montserrat Parra, montserrat.parra@udl.cat

Cristina Solé, cristina.solecastells@udl.cat

CONSELL DE REDACCIÓ

Lídia Anoll (Universitat de Barcelona), lidiaanoll@yahoo.es

Xavier Burrial (Universitat de Lleida), xavier.burrial@udl.cat

Sándor Kálai (Universitat de Debrecen, Hungria), kalai.sandor@arts.unideb.hu

Encarnación Medina (Universidad de Jaén), emedina@ujaen.es

M^a José Vilalta (Universitat de Lleida), mariajose.vilalta@udl.cat

COMITÉ CIENTÍFIC ASSESSOR

Simone Bernard-Griffiths (Université Blaise Pascal-Clermont Ferrand),

Simone.bernard-griffiths@lettres.univ-bpclermont.fr

Madeleine Bertaud (Université de Nancy), madeleine.bertaud@adirel.com

Daniel Compère (Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III), daniel.compere@orange.fr

Francisco Lafarga (Universitat de Barcelona), lafarga@ub.edu

Mathieu Letourneux (Université de Nanterre-Paris Ouest), mletourneux@free.fr

Sylvain Menant (Université de Paris-Sorbonne, Paris IV), sylvain.menant@sorbonne-universite.fr

Jacques Migozzi (Université de Limoges), jacques.migozzi@unilim.fr

Martine Reid (Université de Lille), martine.reid@orange.fr

Marta Segarra (Universitat de Barcelona), martasegarra@hotmail.com

Claude Schopp, escriptor, cemschopp@orange.fr

Christof Weiland (Universitat de Heildeberg), christof.weiland@urz.uni-heidelberg.de

REDACCIÓ I ADMINISTRACIÓ

Àrea de Filologia Francesa

Departament de Filologia Clàssica, Francesa i Hispànica

Facultat de Lletres

Universitat de Lleida

Plaça de Víctor Siurana, n°1

25003 Lleida

L'ULL CRÍTIC

Segona etapa

23 - 24

Alexandre Dumas : aventures du roman

Sous la direction de
Àngels Santa et M.Carme Figuerola

Julie Anselmini
Marie-France Borot
Anne-Marie Callet-Bianco
M. Carme Figuerola
Vittorio Frigerio
Encarnación Medina
Isabelle Safa
Àngels Santa
Claude Schopp

Lleida, 2021



Creative Commons by 3.0

ISSN 2340-7751

ISBN 978-84-9144-314-8

DOI *L'Ull Crític* està indexada amb el corresponent
número de registre DOI a cada peu d'article.

Maquetació: Edicions i Publicacions de la UdL

A Maite Lozano Sampedro *in memoriam*

SUMARI

I. Alexandre Dumas : aventures du roman

Présentation.....	19
<i>M. Carme Figuerola</i>	

S'aventurer dans le roman : les premiers pas

Révolution(s) du roman, de <i>Blanche de Beaulieu</i> (1826) à <i>Création et Rédemption</i> (1869).....	25
<i>Julie Anselmini</i>	

L'atelier d'écriture d'Alexandre Dumas	39
<i>Anne-Marie Callet-Bianco</i>	

Dumas relève un défi : <i>Les Aventures de John Davys</i>	55
<i>Vittorio Frigerio</i>	

Le sacre du romancier

Le mulet de Monte-Cristo ou l'art des métamorphoses.....	77
<i>Marie-France Borot</i>	

Écrire l'Histoire de l'humanité. Destin d'un roman monstre	95
<i>Claude Schopp</i>	

Arturo Pérez-Reverte : réécritures de Dumas: du <i>Club Dumas</i> à <i>La Reina del Sur</i>	123
<i>Àngels Santa</i>	

Variations de l'aventure romanesque

La tentation du roman maritime chez A. Dumas : enjeux idéologiques et poétiques de l'aventure	141
<i>Isabelle Safa</i>	

<i>Le capitaine Pamphile</i> : l'écriture de l'excès.....	159
<i>M. Carme Figuerola</i>	

Formes de l'aventure dans l'ironie : <i>Le Corricolo</i> , un livre de voyages d'Alexandre Dumas	177
<i>Encarnación Medina Arjona</i>	

II. L'aventure garibaldienne

Où j'étais il y a deux ans le 7 septembre [1860].....191
Alexandre Dumas

Dónde estaba hace dos años el 7 de setiembre [1860].....197
Alexandre Dumas

III. Bicentenaire de la mort de Napoléon : Dumas et l'aventure napoléonienne

Napoléon, vu et revu par Alexandre Dumas205
Claude Schopp

Napoleón, visto y revisado por Alexandre Dumas.....227
Claude Schopp

Ressenyes.....251

RESSENYES

Claude LUEZIOR, « Jusqu'à la cendre », Préface de Nicole Hardouin, Illustration de Jean-Pierre Moulin : « Au-delà du tunnel », Paris, Librairie-Galerie Racine, 2019, 89 p. (Michel Bénard) / Claude BARDINET, « *Co-errance des mots* », Incipit, quatrième couverture et illustrations de l'auteur, Charlieu, La Bartavelle éditeur, 100 p. (Michel Bénard) / Alexandre DUMAS, *Les Compagnons de Jésus*, Édition d'Anne-Marie Callet-Bianco. Paris, Gallimard, 2020. 852 p. (M. Carme Figuerola) / Marta CARAION, *Comment la littérature pense les objets*, Cézérieu, Champ Vallon, 2020. 559 p. (M. Carme Figuerola) / Hans Christian Hagedorn, Sílvia Molina Plaza, Margarita Rigal Aragón, Literatura (coords.), *Crítica, Libertad. Estudios en homenaje a Juan Bravo Castillo*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 637 p. (M. Carme Figuerola) / Encarnación MEDINA ARJONA, *La hora azul. El París de Olavide*, Bari, París, Aga, L'Harmattan, 2019, 299 p. (Àngels Santa) / Travaux de Littérature, *Poétiques de l'objet*, Myriam MARRACHE-GOURAUD (éd.), T.L. XXXIII, Adirel, 2020, 356 p. (Àngels Santa) / Justo SOTELO, *Poeta en Madrid*, Madrid, Ediciones Huso, 2021, 105 p. (Àngels Santa) / Marie PALEWSKA, *Paul d'Ivoi et ses « Voyages excentriques »*. *Un romancier d'aventures à la Belle Époque*, Paris, Honoré Champion, 2020, 716 p. (Àngels Santa) / Núria AÑÓ, *El salón de los artistas exiliados en California*, Independently published, Tapa blanda: ISBN:978-1658631631, 2020, 289 p. (Àngels Santa) / *Dictionnaire Marguerite Duras*, Bernard ALAZET & Christiane BLOT-LABARRÈRE (dir.), Paris, Honoré Champion, 2020, 716 p. (Àngels Santa) / Joris-Karl HUYSMANS, *A pique*, Edición, estudio y traducción de Francisco Domínguez González, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2020. (Àngels Santa) / George SAND, *Lucrezia Floriani*, 1847, *Le Château des Désertes*, 1851, édition critique par Amélie Calderone avec la collaboration d'Olivier Bara, in *Œuvres complètes* sous la direction de Béatrice Didier, Paris, Honoré Champion, 2021, 594 p. (Àngels Santa).

SUMMARY

I. Alexandre Dumas : adventures of the novel

Introduction.....	19
<i>M. Carme Figuerola</i>	

Venturing into the novel: the first steps

Révolution(s) du roman, de <i>Blanche de Beaulieu</i> (1826) à <i>Création et Rédemption</i> (1869).....	25
<i>Julie Anselmini</i>	

Alexandre Dumas' writing workshop.....	39
<i>Anne-Marie Callet-Bianco</i>	

Dumas: Challenge taken- <i>The Adventures of John Davys</i>	55
<i>Vittorio Frigerio</i>	

The sacredness of the novelist

The Mule of Monte Cristo or the art of metamorphosis	77
<i>Marie-France Borot</i>	

Writing the History of Humanity. Fate of a monster novel.....	95
<i>Claude Schopp</i>	

Arturo Pérez-Reverte : rewrites of Dumas: from <i>Club Dumas</i> to <i>La Reina del Sur</i>	123
<i>Àngels Santa</i>	

Variations on the novelistic adventure

Alexandre Dumas and the Sea novel: ideological and poetical stakes of the adventure narrative.....	141
<i>Isabelle Safa</i>	

<i>Le capitaine Pamphile</i> : the Writing of Excess.....	159
<i>M. Carme Figuerola</i>	

Forms of adventure in irony : <i>Le Corricolo</i> , a travel book by Alexandre Dumas	177
<i>Encarnación Medina Arjona</i>	

II. The Garibaldian adventure

Où j'étais il y a deux ans le 7 septembre [1860]..... 191
Alexandre Dumas

Where I was two years ago on 7 September [1860] 197
Alexandre Dumas

III. Bicentenary of Napoleon's death: Dumas and the Napoleonic adventure

Napoléon, vu et revu par Alexandre Dumas 205
Claude Schopp

Napoleón, seen and reviewed by Alexandre Dumas 227
Claude Schopp

Reviews 251

REVIEWS

Claude LUEZIOR, « Jusqu'à la cendre », Préface de Nicole Hardouin, Illustration de Jean-Pierre Moulin : « Au-delà du tunnel », Paris, Librairie-Galerie Racine, 2019, 89 p. (Michel Bénard) / Claude BARDINET, « *Co-errance des mots* », Incipit, quatrième couverture et illustrations de l'auteur, Charlieu, La Bartavelle éditeur, 100 p. (Michel Bénard) / Alexandre DUMAS, *Les Compagnons de Jésus*, Édition d'Anne-Marie Callet-Bianco. Paris, Gallimard, 2020. 852 p. (M. Carme Figuerola) / Marta CARAION, *Comment la littérature pense les objets*, Cézérieu, Champ Vallon, 2020. 559 p. (M. Carme Figuerola) / Hans Christian Hagedorn, Sílvia Molina Plaza, Margarita Rigal Aragón, Literatura (coords.), *Crítica, Libertad. Estudios en homenaje a Juan Bravo Castillo*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 637 p. (M. Carme Figuerola) / Encarnación MEDINA ARJONA, *La hora azul. El París de Olavide*, Bari, París, Aga, L'Harmattan, 2019, 299 p. (Àngels Santa) / Travaux de Littérature, *Poétiques de l'objet*, Myriam MARRACHE-GOURAUD (éd.), T.L. XXXIII, Adirel, 2020, 356 p. (Àngels Santa) / Justo SOTELO, *Poeta en Madrid*, Madrid, Ediciones Huso, 2021, 105 p. (Àngels Santa) / Marie PALEWSKA, *Paul d'Ivoi et ses « Voyages excentriques »*. *Un romancier d'aventures à la Belle Époque*, Paris, Honoré Champion, 2020, 716 p. (Àngels Santa) / Núria AÑÓ, *El salón de los artistas exiliados en California*, Independently published, Tapa blanda: ISBN: 978-1658631631, 2020, 289 p. (Àngels Santa) / *Dictionnaire Marguerite Duras*, Bernard ALAZET & Christiane BLOT-LABARRÈRE (dir.), Paris, Honoré Champion, 2020, 716 p. (Àngels Santa) / Joris-Karl HUYSMANS, *A pique*, Edición, estudio y traducción de Francisco Domínguez González, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2020. (Àngels Santa) / George SAND, *Lucrezia Floriani*, 1847, *Le Château des Désertes*, 1851, édition critique par Amélie Calderone avec la collaboration d'Olivier Bara, in *Œuvres complètes* sous la direction de Béatrice Didier, Paris, Honoré Champion, 2021, 594 p. (Àngels Santa).

I. ALEXANDRE DUMAS : AVENTURES DU ROMAN

Présentation

M. Carme Figuerola

L'année 2020 a été rythmée par le cent cinquantième anniversaire de la disparition de l'écrivain Alexandre Dumas. Décédé le 5 décembre 1870 en Normandie, il reste toujours un auteur des plus populaires. Déjà en son temps, il a marqué l'histoire et l'histoire de la littérature, non seulement dans l'Hexagone mais aussi dans d'autres pays comme l'Espagne et l'Italie. Plusieurs institutions ont préparé des événements en l'honneur de la figure littéraire qu'il représente encore de nos jours : un hommage au Panthéon où il a été conduit en 2002, des représentations théâtrales des œuvres de l'auteur, la publication de textes moins connus, en sont quelques exemples. Ils témoignent, par ailleurs, le caractère prolifique de l'écrivain.

Dans cette perspective, l'Université de Lleida, par le biais de la section de Philologie Française, qui bénéficie également du soutien académique de la *Société des Amis d'Alexandre Dumas*, a voulu s'associer aux célébrations en organisant une Journée d'études pour célébrer la mémoire de l'écrivain. A notre avis, il était de droit de nous en faire écho, étant donné les répercussions que l'œuvre de ce colosse a eues sur l'imaginaire culturel de notre pays. En outre, ce projet permettait de fédérer les efforts d'une équipe de recherche dirigée par notre institution, qui au cours des années précédentes, a réalisé un important travail axé sur la répercussion d'Alexandre Dumas dans la péninsule espagnole.

L'entreprise initiale s'est estompée par les malheureux effets de la covid 19 : certains chercheurs ont bravé les embarras et les controverses que les premiers temps ont déclenchés, d'autres ont dû céder aux difficultés... Or, même dans la distance, personne n'a oublié la devise par laquelle autrefois les Mousquetaires avaient parlé. D'où que, convoqués à l'oeuvre pour ce volume,

ils sont accourus fidèles à la volonté de mieux faire connaître l'écrivain. Une seule figure a fait défaut, bien malgré elle : notre collègue M^a Teresa Lozano, Maite pour les dumasiens espagnols, dont le dernier voyage l'a privée d'enrichir ce projet. À elle donc, notre meilleur souvenir.

Sous l'expression « Alexandre Dumas : aventures du roman » des spécialistes se donnent pour but donc, de remarquer l'actualité de l'écriture romanesque de Dumas. S'il est vrai que Victor Hugo, lui-même, avait reconnu la popularité sans conteste de son contemporain, force est de constater que ses ouvrages multiples et variés continuent à fournir au chercheur bien de pistes de travail.

Dans ce cadre, certaines propositions, comme celle de Marie-France Borot ou Àngels Santa, reviennent sur des textes que nous tenons aujourd'hui pour des classiques. La première détaille les étapes par lesquelles se produit la transformation d'Edmond Dantès en Comte de Monte-Cristo. Elle dévoile les ombres et les lumières qui font de cet être un individu séduisant à plusieurs niveaux. Quant à la deuxième, son analyse confirme une telle fascination : se rapporter à l'oeuvre de l'espagnol Arturo Pérez Reverte relève le pari de mettre en avant l'hommage qu'il dresse à des personnages comme les Mousquetaires ou Monte-Cristo.

D'autres récits moins canoniques ne manquent pas d'être convoqués sous le regard de Julie Anselimini qui se donne pour but l'originale comparaison entre le début et la fin de la carrière scripturale de Dumas pour en saisir les traits essentiels. Anne-Marie Callet-Bianco reprend aussi cette première étape et constate à quel point les nouvelles de Dumas constituent un laboratoire d'écriture qui lui fournit de l'élan pour d'autres romans. Vittorio Frigerio se concentre sur la structure du roman maritime utilisée par l'auteur et jette de la lumière sur un volet encore méconnu dès nos jours parmi les critiques. Par ailleurs, Isabelle Safa devine dans l'imaginaire du motif maritime un levier sur lequel Dumas aurait bâti des récits situés au carrefour des genres traditionnels.

Un dernier volet renforce l'idée d'ensemble diversifié et polyédrique que constitue le corpus dumasiens. C'est ainsi que les contributions de M. Carme Figuerola et d'Encarnación Medina soulignent le pouvoir de l'ironie dans la construction des textes. Pour ce qui est de *Le Capitaine Pamphile*, la présence des animaux comme protagonistes vise à la plaisance du jeune public aussi bien qu'elle cherche à mettre en question certaines valeurs sociales du capitalisme. Dans le cas de *Le Corricolo*, où l'aventure va de pair avec le voyage, la raillerie sert à envisager la littérature d'un nouvel angle de vue.

Enfin, dans le cadre de l'intitulé de ce volume, la réflexion totalisante de Claude Schopp, Président de l'Association des Amis d'Alexandre Dumas, illustre l'une des tentations majeures d'Alexandre Dumas : sa volonté de

« conter » l'Histoire, ne serait-ce que pour la rendre familière à des millions de lecteurs.

C'est encore la voix de ce grand connaisseur de Dumas qui articule la deuxième et troisième partie de ce volume. A cette occasion les voix des grands stratèges politiques tels que Garibaldi et Napoléon se joignent à celles du romancier et du critique. Le sort a voulu que des commémorations officielles relient ces grands faiseurs d'histoires : et par la plume, et par l'épée, Napoléon et Alexandre Dumas ont façonné la destinée de bien d'individus ! Nous avons donc voulu, par la traduction de ces deux dernières contributions, que l'écho de ces colosses retentisse une fois de plus dans le lointain.

S'AVENTURER DANS LE ROMAN : LES PREMIERS PAS

Révolution(s) du roman, de *Blanche de Beaulieu* (1826) à *Création et Rédemption* (1869)

Julie Anselmini

Université de Caen Normandie

julie.anselmini@aliceadsl.fr

Rebut: 4 de febrer de 2021

Acceptat: 1 de març de 2021

RESUM

Revolucio(ns) de la novela, de *Blanche de Beaulieu* (1826) à *Création et Rédemption* (1869)

Els inicis de la carrera de Dumas com a escriptor de ficció narrativa guarden una curiosa semblança amb el final de la seva carrera: tant el relat curt *Blanche de Beaulieu* (1826) com la novel·la *Création et Rédemption* (1869) estan ambientats durant el Terror i tracten de la relació amorosa frustrada entre una jove aristòcrata i un republicà. L'article compara aquests dos extrems de la carrera de Dumas per tal de comprendre l'evolució essencial que marca l'obra de Dumas, tant en l'escriptura de ficció històrica com en la representació de la Revolució i el Terror.

PARAULES CLAU

Dumas pare, ficció narrativa, Història, Revolució, Terror.

RÉSUMÉ

Révolution(s) du roman, de *Blanche de Beaulieu* (1826) à *Création et Rédemption* (1869)

Les tout débuts de Dumas en tant qu'auteur de fictions narratives présentent d'étranges similitudes avec la toute fin de sa carrière : dans la nouvelle *Blanche de Beaulieu* (1826) comme dans le roman *Création et Rédemption* (1869), l'action se situe à l'époque de la Terreur et gravite autour des amours contrariées d'une jeune aristocrate et d'un républicain. L'article confronte ces deux extrémités de la carrière de Dumas pour, à la lumière de cette confrontation, saisir les évolutions essentielles qui marquent l'œuvre dumasienne, à la fois

en ce qui concerne l'écriture de la fiction historique et la représentation de la Révolution et de la Terreur.

MOTS CLÉS

Dumas père, fiction narrative, Histoire, Révolution, Terreur.

RESUMEN

Revolucion(es) de la novela, de *Blanche de Beaulieu* (1826) à *Création et Rédemption* (1869)

Los inicios de la carrera de Dumas como escritor de ficción narrativa guardan un extraño parecido con el final de su carrera: tanto el relato corto *Blanche de Beaulieu* (1826) como la novela *Création et Rédemption* (1869) están ambientados durante el Terror y giran en torno a la relación amorosa frustrada entre una joven aristócrata y un republicano. El artículo compara estos dos extremos de la carrera de Dumas para comprender la evolución esencial que marca la obra de Dumas, tanto en la escritura de ficción histórica como en la representación de la Revolución y el Terror.

PALABRAS CLAVE

Dumas padre, ficción narrativa, Historia, Revolución, Terror.

ABSTRACT

Revolution(s) of the novel, from *Blanche de Beaulieu* (1826) to *Création et Rédemption* (1869)

The very beginnings of Dumas as an author of narrative fiction show strange similarities with the very end of his career: in the short story *Blanche de Beaulieu* (1826) as in the novel *Création et Rédemption* (1869), the action unfolds during the Reign of Terror and revolves around two star-crossed lovers, a young aristocrat and a Republican. This article examines both ends of Dumas' career and, in light of this examination, aims to foreground the essential evolutions that characterize the work of Dumas, in relation to both the writing of historical fiction and the representation of the Revolution and the Reign of Terror.

KEYWORDS

Dumas père, narrative fiction, History, Revolution, Reign of Terror.

Partons des tout débuts de la carrière de Dumas comme auteur de fictions narratives : en 1826, il fait paraître chez l'éditeur Sanson trois *Nouvelles contemporaines* dont la deuxième¹ s'intitule *Blanche de Beaulieu, ou la Vendéenne*. L'action de cette nouvelle se passe en 1793 : en pleine guerre civile, Olivier et d'Hervilly, deux généraux républicains, sont envoyés dans le bocage vendéen ; ils y assistent à un carnage de royalistes par des républicains, au terme duquel un jeune Vendéen vient supplier Olivier de le sauver, avant de perdre connaissance. Dégrafant son habit, Olivier découvre qu'il s'agit d'une jeune fille. Olivier et d'Hervilly la prennent sous leur protection et Olivier demande une permission pour se rendre à Nantes, où réside sa famille, afin de mettre sa protégée en sécurité. Mais le représentant du peuple Delmar surprend Blanche et la fait arrêter, alors qu'Olivier a reçu l'ordre de rejoindre l'armée. Celui-ci retourne à Nantes et force les portes de la prison. Là, il demande à Blanche de devenir sa femme, persuadé que Carrier ne fera pas exécuter l'épouse d'un général républicain. Les jeunes gens reçoivent la bénédiction d'un prêtre réfractaire et Olivier part à bride abattue vers Paris, où Robespierre accepte de gracier Blanche. Mais, malgré sa célérité pour revenir à Nantes, Olivier arrive au moment où le bourreau brandit la tête de Blanche décapitée pour la montrer à la foule...

Cette nouvelle reparaît en juillet 1831 dans une version modifiée et sous le titre de *La Rose rouge* dans *La Revue des Deux Mondes*. La principale modification tient au remplacement des personnages fictifs Olivier et d'Hervilly par deux personnages historiques : respectivement par le général Marceau, et par le propre père de Dumas, le général Dumas, qui s'est en effet trouvé en Vendée quelques jours en décembre 1793 en tant que commandant en chef de l'armée des Pyrénées occidentales, alors qu'il conduisait un renfort à l'armée de l'Ouest. C'est sous cette nouvelle version que la nouvelle, à nouveau sous le titre de *Blanche de Beaulieu*, sera recueillie en 1835 dans les *Souvenirs d'Antony* paru chez Louis Dumont (et c'est sur cette version de 1831 que seront fondées les analyses suivantes, pour des raisons éditoriales²).

Faisons à présent un saut jusqu'à l'autre extrémité de la carrière de Dumas en tant qu'auteur de fictions narratives : de décembre 1869 à mai 1870, il fait paraître dans les colonnes du journal *Le Siècle* son dernier grand roman achevé, *Création et Rédemption*, qui ne sortira en librairie qu'à titre posthume, en 1872, chez Michel Lévy, sous la forme de deux volumes intitulés

¹ Les autres s'intitulent *Laurette et Marie*.

² Notre édition : Alexandre Dumas, *Blanche de Beaulieu*, texte établi et présenté par J. Thibaudeau, Mercure de France, Paris, « Le petit Mercure », 1996.

Le Docteur mystérieux et *La Fille du marquis*. Il est impossible de revenir en détail sur l'intrigue de ce long roman foisonnant, intrigue que je serai amenée à évoquer plus loin. Ce qu'il importe de souligner, c'est que l'action de ce roman tardif, située entre 1785 et 1796, présente d'étranges similitudes avec l'action de la nouvelle des débuts, *Blanche de Beaulieu* : une jeune aristocrate, Éva, aime un républicain, Jacques, qui lui a sauvé la vie, et elle se voit plongée en 1793 dans la tourmente de la Terreur, période au cours de laquelle elle manque être décapitée et réchappe de justesse à la mort.

Dumas a consacré bien d'autres œuvres à la période de la Révolution et de la Terreur, qui l'intéresse entre toutes, car elle est à ses yeux, comme aux yeux d'autres écrivains et penseurs du XIX^e siècle, l'époque climatérique qui a fait basculer la France dans la modernité, mais aussi l'épisode traumatique que tout le siècle cherche à digérer, à surmonter, pour pouvoir envisager résolument l'avenir³. Parmi les œuvres de Dumas consacrées à la Révolution, on pourrait citer, parus entre 1846 et 1867, *Le Chevalier de Maison-Rouge* (1846), *Joseph Balsamo* (1848), *Le Collier de la reine* (1850), *Ange Pitou* (1851), *La Comtesse de Charny* (1855), *Ingénue* (1854), *René Besson* (1862) ou encore *Les Blancs et les Bleus* (1867)... Sans m'attarder sur ces jalons intermédiaires, tout importants qu'ils soient (notamment *Mémoires d'un médecin*⁴ et *Le Chevalier de Maison-Rouge*), je voudrais, de façon assez libre, prendre ces deux extrémités de la carrière de Dumas, *Blanche de Beaulieu* et *Création et Rédemption*, pour les confronter. À la lumière de cette confrontation, il s'agira de saisir, comme dans un miroir grossissant, les évolutions essentielles qui marquent l'œuvre dumasienne, à la fois en ce qui concerne l'écriture de la fiction historique et la représentation de la Révolution et de la Terreur.

Le contraste entre les deux œuvres tient d'abord à la différence de genres qui les distingue : *Blanche de Beaulieu* est une nouvelle, un récit bref, concentré, tendu vers sa chute, tandis que *Création et Rédemption* est un vaste roman de plusieurs centaines de pages. L'action est beaucoup plus resserrée

³ Sur cette question, je me permets de renvoyer à mon article : « Franchir le fleuve de sang : représentation et transgression dans les romans de la Terreur d'Alexandre Dumas », in *Les Frontières en question*, sous la dir. de N. Auzas, N. Cohen et S. Scarpa, Presses universitaires de Grenoble, 2007, pp. 189-199.

⁴ Tétralogie comprenant *Joseph Balsamo*, *Le Collier de la reine*, *Ange Pitou* et *La Comtesse de Charny*.

dans la nouvelle, et correspond au temps, tragique, d'une crise tranchée par un événement fatal : à peine les deux jeunes gens, de camps opposés, sont-ils tombés amoureux, que Blanche est démasquée, arrêtée, emprisonnée, puis condamnée à mort malgré son mariage avec Marceau et la tentative de celui-ci pour la sauver. Le fait qu'il revient à Nantes cinq minutes trop tard pour sauver son épouse souligne bien qu'on est dans le temps de l'urgence, de la précipitation, dans un temps qui manque, qui fait défaut.

Le roman, lui, décrit de façon beaucoup plus ample et détaillée la naissance de l'amour entre les deux personnages, le savant docteur et républicain Jacques Mérey et la petite Éva, de son vrai nom Hélène de Chazelay, aristocrate abandonnée dans la cabane d'un braconnier par son noble père, le marquis de Chazelay, qui la juge frappée d'idiotisme. Le développement de cet amour correspond d'abord aux étapes du traitement et de l'éducation dont Jacques, qui a recueilli la fillette, la fait bénéficier, grâce à ses dons de magnétiseur. Il sauve et pétrit en quelque sorte à force de volonté et d'amour ce corps d'abord débile et cette âme, de sorte que le mythe de Pygmalion est à l'horizon de tout le roman. On en comprend mieux la première partie du titre, *Création...*, qui renvoie aussi au fantasme démiurgique qui habite Jacques : « C'était une nature de Dieu, incapable d'aimer un être qu'il n'aurait point créé lui-même⁵ ». Cet amour sera ensuite soumis à l'épreuve de la séparation, au cours des années révolutionnaires : Jacques, siégeant à la Convention, est envoyé en mission par Danton, à la frontière nord-est de la France puis à l'étranger ; Éva, qui a été arrachée à son protecteur par le marquis de Chazelay, est exilée à Vienne avant de revenir à Paris, dans l'espoir de retrouver Jacques, en pleine Terreur, tandis que celui-ci est parti à Vienne pour essayer de la retrouver... Une fois cette époque sanglante refermée, les deux jeunes gens se retrouveront et auront encore à se réconcilier : Éva est en effet devenue la maîtresse de Barras au moment de Thermidor (été 1794), elle a donc commis une faute dont elle doit se racheter : ce qui explique la seconde partie du titre, ... *Rédemption*.

La fin du roman, se concluant par le mariage d'Éva pardonnée et de Jacques, est optimiste et heureuse, tandis que le dénouement de la nouvelle était macabre et tragique. Le traitement de l'intrigue dans la nouvelle, au lieu de développer les tenants et les aboutissants de la période révolutionnaire et des différents soubresauts qui la scandent, se concentre en outre sur la guerre de Vendée, au sommet de la Terreur, et donne à voir, de façon obsédante, le sentiment aussi puissant que tétanisant qui a donné son nom à la période.

⁵ *Le Docteur mystérieux*, Slatkine, Paris-Genève, « ressources », 1980, chap. XLIX, p. 22.

Le récit de *Blanche de Beaulieu*, après quelques pages consacrées à une présentation du camp républicain et de ses protagonistes, s'ouvre sur une scène de carnage, qui provoque la peur panique du personnage éponyme, dont la frayeur dénonce le sexe : Marceau s'étonne en effet de cette émotion extrême chez ce jeune soldat vendéen, qui, évanoui, révèle qu'il est une jeune fille. En dépit de brèves périodes d'accalmie, le sentiment de terreur ne cesse de s'emparer de Blanche de Beaulieu, tout au long du récit. Confrontée au représentant du peuple Delmar, elle apparaît ainsi « debout, pâle et froide, comme une statue de la terreur⁶ » ; son agitation atteint un sommet d'intensité alors qu'elle a été jetée en prison, et que s'ensuivent des scènes frénétiques entre elle et Marceau, qui pense tomber fou à son tour devant la résistance de Blanche à l'épouser⁷... La dernière image que le lecteur, érigé en spectateur, aura de l'héroïne éponyme, est celle de sa tête, une rose rouge serrée entre les dents, alors que le bourreau vient de la décapiter, tête coupée médusante qui est comme l'emblème de la Terreur... On en trouve de nombreuses chez Dumas⁸, mais celle-ci a ceci de particulièrement frappant qu'elle clôt brutalement la nouvelle :

En ce moment, le bourreau, saisissant par ses longs cheveux blonds la tête d'une jeune fille, présentait au peuple ce hideux spectacle ; la foule, épouvantée, se détournait avec effroi, car elle croyait lui voir vomir des flots de sangs !... Tout à coup, au milieu de cette foule muette, un cri de rage, dans lequel semblent s'être épuisées toutes les forces humaines, se fait entendre : Marceau venait de reconnaître, entre les dents de cette tête, la rose rouge qu'il avait donnée à la jeune Vendéenne⁹.

Blanche de Beaulieu cultive donc une esthétique frénétique et macabre encore très en vogue dans les années 1820 et 1830, et qu'on retrouvera dans les récits fantastiques que Dumas écrit en 1849, *Les Mille et un Fantômes* et *La Femme au collier de velours*, récits qui gravitent tous aussi, chacun à sa manière, autour du motif de la tête coupée et de la Terreur.

La chute de *Blanche de Beaulieu* est même si terrifiante qu'elle fait basculer la fin du texte dans un climat fantastique fondé sur un trouble violent,

⁶ *Blanche de Beaulieu*, *op. cit.*, p. 39.

⁷ Voir *Ibid.*, pp. 61-66.

⁸ Même dans des récits non révolutionnaires : on songe notamment à la scène de décapitation de Milady dans *Les Trois Mousquetaires*.

⁹ *Blanche de Beaulieu*, *op. cit.*, p. 87.

né de l'hésitation, chez le personnage et par répercussion chez le lecteur, entre le fait de croire à la réalité incroyable de ce qu'on voit, de regarder en face le spectacle traumatique, ou de l'interpréter comme le fruit d'un cauchemar, d'une hallucination ou d'une crise de folie : la fin de la nouvelle, focalisée sur le personnage de Marceau, adopte ainsi le point de vue et les réaction de celui-ci face à la vision bouleversante.

Dans *Création et Rédemption*, la terreur née de la « sanglante fantasmagorie¹⁰ » des événements de 1793 est également au centre d'une partie du roman : il s'agit de la partie durant laquelle Éva, livrée à elle-même, sans soutien, affronte à Paris le spectacle de la Terreur et assiste à des exécutions à la chaîne dont elle-même est sur le point d'être victime. Cette partie est racontée par Éva elle-même, sous la forme d'un journal intime que Jacques retrouve et dont il prend connaissance¹¹, apprenant par cette lecture quelles épreuves Éva a dû affronter tandis qu'elle était séparée de lui... ce qui l'amènera à lui pardonner sa faute. Les événements de la Terreur sont donc directement racontés par Éva, à la première personne, soit à travers le point de vue et les émotions d'une jeune fille bouleversée, qui croit à plusieurs reprises perdre la raison, ou sombrer dans un cauchemar :

[...] je ne saurais moi-même me rendre compte de l'ébranlement étrange qui secoue mon cerveau. Je ne sais pas comment cela se fait, mais il me semble que je ne suis plus complètement maîtresse de moi-même, et qu'il y a en moi une fatalité plus forte que ma volonté [...].

J'ai parfois des espèces d'hallucinations pendant lesquelles il me semble que, le jour où j'ai pris place dans la charrette, j'ai été véritablement guillotiné. Je crois parfois en rêve que je sens la douleur de la hache passant entre les vertèbres de mon cou ; je me dis que depuis ce jour je suis morte et que c'est mon ombre qui croit vivre et s'agite encore sur la terre¹². [...]

On retrouve donc dans le roman un climat fantastique, fondé sur le trouble, l'hésitation à opter pour une interprétation irrationnelle ou rationnelle des événements. Mais, dans le roman, le fantastique, le trouble, l'incompréhension, ne sont qu'une étape, qui sera en définitive surmontée au profit de l'apaisement et de la réconciliation, alors que dans la nouvelle initiale,

¹⁰ *Le Docteur mystérieux*, *op. cit.*, p. 266.

¹¹ « Le manuscrit » compose le très long chapitre IX de *La Fille du marquis*, chapitre lui-même divisé en vingt-neuf sections.

¹² *La Fille du marquis*, Nelson Éditeurs, Paris, 1962, p. 310.

le fantastique clôt le récit sur un excès de trouble et de terreur qui laisse le personnage survivant plongé dans la stupéfaction, tout comme le lecteur.

*

Cette différence dans l'usage du fantastique et le statut de la terreur tient à une évolution majeure qui se lit entre les deux œuvres. C'est sur cette évolution d'ordre idéologique que je voudrais m'attarder à présent, après avoir souligné des différences d'ordres générique et esthétique.

Dumas, dès *Blanche de Beaulieu* et probablement avant cela, est républicain. On songe au choix fondateur qu'il fait, âgé d'une douzaine d'années seulement¹³, en adoptant le nom plébéien et glorieux de son père au détriment de celui, aristocratique, de son marquis de grand-père, Davy de la Pailleterie. Ses convictions républicaines s'affirmeront et s'exprimeront ensuite lors de divers épisodes : en juillet 1830, il participe activement aux Trois Glorieuses, puis, alors qu'il était le bibliothécaire adjoint du duc d'Orléans, il présente sa démission à Louis-Philippe au lendemain de l'accession de celui-ci au trône ; en 1848, il se présente comme candidat libéral aux élections à l'Assemblée constituante (tout en se démarquant clairement des socialistes et des « rouges ») ; après le 2 décembre 1851, il prend un temps le chemin de l'exil¹⁴, puis, pendant tout le Second Empire, il soutient dans ses romans et ses journaux le proscrit Hugo, son ami ; en 1860, enfin, il rejoint Garibaldi lors de l'expédition des Mille, en Italie, et fonde *L'Indépendante* pour soutenir sa cause.

Mais, au début des années 1830, Dumas, comme bien d'autres écrivains et penseurs de son temps, peine encore à envisager sereinement et à comprendre la période de la Terreur : « lequel de nous n'a pas eu toute son éducation politique à refaire avant d'oser envisager froidement ce chiffre [...] fatal – 93¹⁵ ? », demande-t-il. Pour Hugo, qui ne parviendra qu'au terme de sa carrière à écrire le roman sur la Révolution auquel il songe depuis longtemps, *Quatrevingt-treize*, la Terreur est ce « point noir dans le ciel bleu » de la Révolution : même pour des penseurs progressistes et républicains, tels que Hugo l'est devenu, la Terreur pose problème, en tant que paroxysme marqué

¹³ Voir le chap. XXXI de *Mes Mémoires*.

¹⁴ Pour des raisons il est vrai davantage financières et économiques (suite à la faillite du Théâtre-Historique) que politiques.

¹⁵ *Blanche de Beaulieu*, *op. cit.*, p. 47.

par la guerre civile entre républicains et royalistes et par l'exécution de dizaines de milliers d'ennemis, avérés ou présumés, de la Révolution¹⁶. Pour Dumas elle est également « ce fantôme sanglant qui [...] fit la Révolution si longtemps incomprise¹⁷ ».

Dans *Blanche de Beaulieu*, on voit clairement combien ce spectre continue à fasciner et à épouvanter. Il y a bien une tentative, dans cette nouvelle, pour éclairer et justifier la Terreur : elle est placée dans la bouche de Robespierre. Alors que Marceau est venu lui réclamer la grâce de Blanche, le Montagnard demande au jeune général, malgré l'urgence de la situation, cinq minutes pour lui exposer sa vision de choses et se justifier des mesures extrêmes qu'il a dû prendre, mesures destinées selon lui à « régénérer » la nation¹⁸. Mais il est terriblement ironique que ces cinq minutes soient justement celles qui manquent à Marceau pour sauver Blanche, qu'il retrouve fraîchement décapitée... En outre, ce discours, directement placée dans la bouche de Robespierre, apparaît comme un morceau d'éloquence (prononcé au théâtre de l'Odéon, où se trouve Robespierre) et non comme une réflexion assumée par l'auteur-narrateur omniscient. Dans *Blanche de Beaulieu*, la Terreur n'est pas digérée, ni dépassée ; elle reste médusante, paralysant l'appréhension de l'avenir.

Qu'en est-il dans *Création et Rédemption* ? Selon moi, la pensée politique de Dumas y a atteint toute son ampleur, toute sa cohérence, et elle intègre désormais 93 à une vision globale et pacifiée de la période révolutionnaire. Dans le roman, se succèdent en effet trois différentes utopies (ou dystopies) qui permettent au romancier de formuler, c'est-à-dire de figurer, par les moyens propres de la fiction, sa pensée historique, politique et sociale¹⁹. Quels sont ces trois moments qui se succèdent dans le roman ? D'abord, une utopie apolitique, la petite utopie idyllique d'Argenton dans laquelle, coupés du monde, dans leur jardin paradisiaque, sont reclus Jacques et Éva. S'abat ensuite la grande tourmente révolutionnaire. Éva est arrachée à Jacques par le marquis de Chazelay et le privilège de sa caste se traduit pour elle par un

¹⁶ Il y eut 17000 personnes condamnées à mort par les tribunaux révolutionnaires, 23000 exécutées sans jugement, 150000 victimes civiles en Vendée, soit un quart de la population.

¹⁷ *Le Docteur mystérieux*, *op. cit.*, p. 247.

¹⁸ Voir *Blanche de Beaulieu*, *op. cit.*, pp. 83-85.

¹⁹ Pour une analyse plus approfondie sur ce point, je me permets de renvoyer à mon article : « Écriture de la Révolution et Utopie chez A. Dumas père : *Création et Rédemption* » (communication au colloque international « L'utopie sociale dans la littérature française du XIX^e siècle », Université de Salerne, Italie, 5-6 décembre 2017), à paraître dans *Francofonia*, revue internationale de l'Université de Bologne, sous la dir. de B. Diaz et A. Silvestri, automne 2021.

exil en Autriche, puis par le danger qu'elle encourt, en tant qu'aristocrate, lorsqu'elle revient à Paris. Quant à Jacques, il accomplit différentes missions dont le charge Danton au profit de la cause républicaine, mais il les accomplit essentiellement à l'étranger : il sert ainsi de guide au général Dumouriez dans la forêt d'Argonne lors de la campagne de Champagne, tout en soignant les blessés, et il rapporte à la Convention les drapeaux arrachés aux Autrichiens et aux Prussiens à Valmy, puis à Jemmapes (en septembre et novembre 92). Il passera ensuite la fin de la Révolution tout à fait à l'écart des événements, en Amérique, après la proscription des Girondins au printemps 93. C'est en témoin, plus qu'en acteur, qu'il assiste à la terrible mise en œuvre des idéaux républicains, marquée en 1793 et 1794 par l'élimination physique massive des ennemis de la Révolution – ce que Danton appelle « *l'ouvrage noir*²⁰ » de la Révolution.

C'est de même en témoin hallucinée qu'Éva y assiste une fois revenue à Paris, en pleine Terreur, et son journal intime, retrouvé par Jacques, s'apparente à un récit de voyage en enfer :

Dans ces moments de visions sépulcrales, je te cherche partout [écrit-elle à Jacques]. Il me semble que nous ne sommes séparés que par des brouillards épais, dans lesquels nous errons tous les deux, et dans lesquels, en punition de quelque faute que je cherche à me rappeler en vain, nous sommes condamnés à errer continuellement sans nous retrouver jamais²¹.

Ce voyage (au cours duquel Éva ressent un sentiment de culpabilité dont elle cherche en vain la cause, mais qui renvoie manifestement à son ascendance aristocratique) retrace ainsi la découverte d'une véritable dystopie, un univers régi par des lois implacables et sanglantes, au profit d'un idéal dont le visage est pour le moment celui de la monstrueuse Méduse, et dont la silhouette est celle de la guillotine, comparée à un animal féroce dévorant sans répit ses milliers de proies...

Après Thermidor et la mise en place du Directoire, et une fois les jeunes gens réunis (en 1796), une dernière utopie viendra clore le roman : utopie à nouveau agreste, alors que Jacques et Éva, loin de la scène parisienne et politique, privilégient la philanthropie comme mode d'action et font régner la prospérité et l'harmonie à Argenton (dans le Berri), harmonie dont leur union sera finalement l'image. Toute réformatrice et modérée soit-elle, cette dernière

²⁰ *Le Docteur mystérieux*, op. cit., p. 264.

²¹ *La Fille du marquis*, op. cit., p. 310.

utopie aboutit néanmoins à un dépassement des clivages politiques et sociaux : un homme du peuple, républicain, épouse une aristocrate, mariage qui offre la figure apaisée d'une France post-révolutionnaire réconciliée, où les fautes ont été expiées dans le sang et par conséquent pardonnées, et où s'exprime de la part de l'auteur « un républicanisme de cœur, quasiment utopique²² », qu'il nomme encore sa « religion du monde nouveau²³ ».

*

Dans cette évolution de Dumas vers une vision apaisée et optimiste de la période révolutionnaire dans son ensemble et de ses suites, des influences extérieures auront compté : on pourrait notamment développer l'influence qu'a eue l'historien républicain Michelet et sa vaste *Histoire de la Révolution* sur notre auteur²⁴, qui cite Michelet comme « mon maître, l'homme que j'admire comme historien, et je dirai presque comme poète au-dessus de tous²⁵ ». Mais Dumas, dans ce processus, aura aussi mis à profit tout son talent et sa maîtrise d'écrivain²⁶, y compris des procédés développés en écrivant des nouvelles : l'usage du fantastique, notamment, lui permet de figurer du point de vue d'Éva, victime passive des événements, le traumatisme engendré par la Terreur, et de dépasser celui-ci une fois dissipé le trouble, une fois Éva sauvée. La figuration des acteurs de la Terreur tels que Danton ou Marat sous la forme de créatures mythologiques, titan sublime pour Danton²⁷, créature monstrueuse pour Marat, sont un autre moyen pour exonérer le peuple français de ces crimes et pour

²² V. Frigerio, *Les Fils de Monte-Cristo. Idéologie du héros de roman populaire*, PULIM, Limoges, « Médiatextes », 2002, p. 19.

²³ *Le Docteur mystérieux, op. cit.*, p. 262.

²⁴ Sur cette question, voir Isabelle Safa, « Éros et Clio. La représentation dumasienne de la Révolution au prisme de Michelet », in *Dumas amoureux. Formes et imaginaires de l'éros dumasien*, sous la dir. de J. Anselmini et C. Schopp, Presses universitaires de Caen, « Symposia », 2020, pp. 291-304.

²⁵ *Le Docteur mystérieux, op. cit.*, p. 115.

²⁶ Sa maîtrise du roman historique permet à Dumas de figurer les contradictions de la période révolutionnaire et leur dépassement : les personnages historiques passent à l'arrière-plan, au profit de personnages fictifs de premier plan qui peuvent être des témoins plus détachés de celle-ci, et qui bénéficient surtout d'une plus grande liberté d'action, puisqu'ils ne sont pas prisonniers du donné historique.

²⁷ Voir sur ce point J. Anselmini, « Quand les pygmées devinrent géants : Alexandre Dumas et la Révolution française », in *Les géants entre mythe et littérature*, sous la dir. de M. Closson et M. White-Le Goff, Artois Presses Université, Arras, 2007, pp. 171-179.

figurer les mystères de ce bouleversement historique, mis en œuvre par des êtres hors de l'humanité, pourtant suscités et guidés par la Providence dans l'accomplissement de leurs « missions terribles²⁸ ».

Notons pour finir que le progrès dans la compréhension du devenir historique et de sa signification a aussi partie liée avec la complexité et l'autonomie plus grande accordée à la figure féminine. Blanche de Beaulieu est une jeune fille sans épaisseur, totalement passive et qui passe de la protection de son père à celle de Marceau, avant de finir, victime épouvantée, aux mains du bourreau. Si le personnage, au début, apparaît déguisé en homme, c'est à des fins dramatiques et érotiques, mais jamais elle ne témoigne de qualités viriles ni d'une véritable volonté propre. Éva, elle, a beaucoup plus d'épaisseur et d'indépendance : d'abord victime d'abandon, faible et vulnérable, elle se fortifie et s'éduque. Si la nouvelle *Blanche de Beaulieu* montre la pétrification d'une jeune fille en statue, sous l'effet de la terreur, *Création et Rédemption* inverse cette fable et, conformément au mythe de Pygmalion, montre comment une statue inanimée devient jeune fille, s'animant et développant progressivement des forces physiques, émotionnelles, intellectuelles et spirituelles.

Outre le mythe de Pygmalion, c'est le mythe d'Orphée et Eurydice que réécrit le roman. Pour Jacques il s'agit d'abord « de plonger au plus profond de cet enfer qu'on appelle l'imbécillité et de venir chercher une intelligence accroupie dans les ténèbres de la mort, et, comme Orphée avait fait pour Eurydice, la ramener malgré les dieux à la lumière du jour²⁹ ». Mais ces « ténèbres de la mort » seront une seconde fois traversées par Éva : c'est seule, livrée à ses propres ressources, qu'elle connaîtra les plus grandes épreuves de son histoire et de l'Histoire, se sauvant en perdant son intégrité et atteignant finalement le salut et le bonheur par-delà ces épreuves, par-delà ses propres fautes et sa culpabilité. Elle a, contrairement à la pâle Blanche, pleinement accédé au statut d'adulte ; elle s'est, autant que possible, émancipée, même si pour finir c'est la figure d'un couple qui triomphe, comme si chez Dumas la fondation d'une France républicaine se pensait sur le modèle d'une nouvelle alliance conclue entre un Adam et une Ève rédimés du péché, mais par leur propre volonté.

²⁸ *Le Docteur mystérieux*, op. cit., p. 201 [deuxième partie].

²⁹ *Le Docteur mystérieux*, op. cit., p. 57.

Pour conclure, on mesure à travers la confrontation de la nouvelle des débuts et du roman de la fin quelles constantes mais aussi quelles évolutions déterminantes marquent l'œuvre de Dumas. Ce que révèle de façon frappante cette confrontation, c'est que l'art du roman historique mis au point puis développé par Dumas est parfaitement adéquat à une pensée historique et politique. Dans *Création et Rédemption*, en effet, l'intrigue sentimentale et les aventures des personnages viennent réfléchir et symboliser le sens progressiste et la logique providentielle que Dumas assigne aux événements. On voit ainsi clairement pourquoi Dumas ne pouvait pas se cantonner dans le simple récit historique, lui qui charge la fiction romanesque, non seulement d'éclairer et de révéler le sens de l'Histoire, mais également d'en infléchir le cours, selon l'idéal démocratique qu'il forge de l'avenir.

L'atelier d'écriture d'Alexandre Dumas

Anne-Marie Callet-Bianco

Université d'Angers

anne-marie.callet-bianco@univ-angers.fr

Rebut: 2 de febrer de 2021

Acceptat: 1 de març de 2021

RESUM

El taller d'escriptura d'Alexandre Dumas

Aquest article tracta sobre els primers relats curts de Dumas i la seva proposta de reescriptura uns anys més tard. La comparació palesa la progressió de la narració, l'enriquiment de la descripció i de la pintura social, la implicació creixent d'un narrador que es converteix en un portaveu de la seva generació o en un personatge real. Amb aquest treball de reescriptura sobre si mateix, Dumas va desenvolupar eines que van ser utilitzades en la seva posterior producció de novel·la.

PARAULES CLAU

Novel·la, conte, reescriptura, narració, narrativa, descripció, amplificació.

RÉSUMÉ

L'atelier d'écriture d'Alexandre Dumas

Cet article porte sur les premières nouvelles de Dumas et la réécriture qu'il en a proposée quelques années plus tard. La comparaison met en évidence le mûrissement de la narration, l'enrichissement de la description et de la peinture sociale, l'implication grandissante d'un narrateur qui devient un porte-parole de sa génération ou un véritable personnage. Avec ce travail de réécriture sur lui-même, Dumas a élaboré des outils qu'il utilisera dans sa production romanesque ultérieure.

MOTS CLÉS

Roman, nouvelle, réécriture, narration, récit-cadre, description, amplification.

RESUMEN

El taller de escritura de Alexandre Dumas

Este artículo trata sobre los primeros relatos cortos de Dumas y su propuesta de reescritura unos años después. La comparación destaca la progresión de la narración, el enriquecimiento de la descripción y de la pintura social, la participación creciente de un narrador que se convierte en portavoz de su generación o en un personaje real. Con ese trabajo de reescritura sobre sí mismo, Dumas desarrolló herramientas que utilizará en su posterior producción de novelas.

PALABRAS CLAVE

Novela, cuento, reescribir, narración, narrativa, descripción, amplificación.

ABSTRACT

Alexandre Dumas' writing workshop

This article is about Dumas's first short stories and his proposed rewrite a few years later. The comparison highlights the maturing of storytelling, the enrichment of description and social painting, the growing involvement of a narrator who becomes a spokesperson for his generation or a real character. With this rewrite work on himself, Dumas developed tools that he will use in his subsequent novel production.

KEYWORDS

Novel, short story, rewrite, narration, narrative, description, amplification.

Couramment présenté comme le roi du roman-feuilleton, Dumas ne s'est pas lancé dès ses débuts dans cette direction. Au début du XIX^e siècle, un jeune aspirant à la gloire littéraire ne se tourne pas d'emblée vers ce genre peu considéré, mais plutôt vers la poésie ou le théâtre. Le parcours de Dumas, emblématique d'une époque, débute donc par des poésies, des vaudevilles et des drames, se poursuit par des récits de voyage et se fixe enfin sur le roman-feuilleton. Cette chronologie, globalement juste, ne doit pas cependant occulter d'autres réalisations plus discrètes. Avant de percer comme dramaturge, le jeune Dumas a produit quelques nouvelles qu'on peut rétrospectivement considérer comme le point de départ de sa carrière romanesque ; il s'agit des

*Nouvelles contemporaines*¹, publiées en 1826, puis remaniées et republiées 1831 sous d'autres titres. Ces dates, en situant Dumas parmi les romanciers de sa génération, montrent aussi qu'il ne fait pas partie des pionniers. En 1826, Vigny a connu un grand succès avec *Cinq-Mars* ; cette même année, Hugo, après *Han d'Islande* (1823), a publié *Bug-Jargal*² avant de poursuivre avec *Le Dernier Jour d'un condamné* (1829) et *Notre-Dame de Paris* (1831). En 1828, Balzac, qui a abandonné ses essais de débutant qualifiés de « cochonneries littéraires », publie *Le Dernier Chouan*, qui deviendra *Les Chouans* en 1834. En 1830, avec les *Scènes de la vie privée*³, il débute la grande entreprise qui prendra ensuite le titre de Comédie Humaine. L'année suivante, sous l'appellation « roman philosophique », il fait paraître *La Peau de Chagrin*.

Contrairement à ses pairs, Dumas s'est attardé dans le genre bref. L'étape mérite d'être soulignée ; loin d'être, comme l'a soutenu le critique Désiré Nisard « quelque chose qui n'a pas la force d'être un roman⁴ », la nouvelle a constitué pour le futur romancier au long cours un apprentissage fondateur, un atelier d'écriture en quelque sorte. C'est en tout cas l'hypothèse que nous privilégierons en nous fondant sur les *Nouvelles contemporaines* et leur réécriture.

Ce petit recueil publié à compte d'auteur est présenté dans *Mes Mémoires* comme un ballon d'essai suggéré par un contexte qui enregistre les « grands succès des petites choses⁵ », c'est à dire des romans courts, écrits par des femmes, donc considérés avec une double condescendance. Inspiré par la réussite d'*Ourika* (1824) de Mme de Duras, le néophyte espère gagner la notoriété avec trois nouvelles, *Laurette ou le rendez-vous*, *Blanche de Beaulieu ou La Vendéenne*, *Marie*. Lourde erreur d'appréciation : malgré une critique très favorable d'Etienne Arago dans *Le Figaro* (1^{er} juin 1826), le recueil se vend en nombre dérisoire. Mais ces premières œuvrettes en prose n'en constituent pas moins la source d'une immense production à venir. Les germes de la poétique

¹ Dumas Alexandre, *Nouvelles contemporaines*, (1826), Paris, Sétier. ; Paris, Alteredit, 2009. Ces nouvelles sont au nombre de trois : *Laurette ou le Rendez-vous*, *Blanche de Beaulieu ou la Vendéenne*, *Marie*. La réécriture concerne les deux dernières.

² *Bug-Jargal* est en fait antérieur à *Han d'Islande* comme l'atteste une première version non signée publiée dans *Le Conservateur littéraire* en 1820.

³ Elles regroupent *La Vendetta*, *Les Dangers de l'inconduite (Gobseck)*, *Le Bal de Sceaux*, *Gloire et malheur (La Maison du Chat-qui-pelote)*, *La Femme vertueuse (Une double famille)*.

⁴ *D'un commencement de réaction contre la littérature facile*, *Revue de Paris*, décembre 1833. Nisard parle en fait du conte, mais pour lui la distinction entre conte et nouvelle est pratiquement inexistante.

⁵ Dumas Alexandre, *Mes Mémoires*, Robert Laffont, 1989, col. Bouquins, t. 1, ch. CVI.

dumasienne y sont déjà présents : une inscription historique dans la Révolution et l'époque contemporaine, un personnel romanesque très situé (officiers républicains, jeunesse désenchantée de la Restauration), des motifs récurrents (la guillotine, le duel, le suicide). Cette étude s'attachera en particulier au plan formel et narratif ; s'il n'a pas donné suite à *Laurette*, Dumas a largement remodelé les deux autres nouvelles quelques années plus tard. La comparaison entre les différentes versions permet d'apercevoir la maturation de son écriture.

De *Blanche de Beaulieu* à *La Rose rouge*

Blanche de Beaulieu ou la Vendéenne raconte les amours tragiques d'une jeune royaliste et d'un général des armées révolutionnaires. Dumas s'inspire là d'un épisode rapporté dans les *Mémoires politiques et militaires* de Kléber, selon lequel Marceau aurait pris sous sa protection une jeune fille noble, avant qu'elle ne soit arrêtée et exécutée. Sur cette base, des historiens⁶ ont brodé une histoire d'amour, démentie par la famille de l'intéressé⁷. Dumas s'en empare sans hésiter, en déplaçant simplement l'action du Mans à la Vendée et en changeant le nom de l'héroïne. Le motif de l'amour tragique entre un républicain et une royaliste, symbolisant la déchirure entre les deux France, apparaît ici pour la première fois ; il reviendra constamment et jusqu'à la fin dans sa production romanesque.

En 1831, cette nouvelle fait l'objet d'une réécriture qui paraît dans la *Revue des Deux-Mondes* sous le titre *La Rose rouge*, avant d'être reprise sous le titre initial à peine modifié (*Blanche de Beaulieu* tout court) dans les *Souvenirs d'Antony* (1835) ainsi que dans les rééditions ultérieures. Volonté de faire le lien entre les deux nouvelles, ou plutôt d'effacer la première version ? Nous garderons ici le titre de *La Rose rouge* pour éviter les confusions entre les deux textes. L'argument ne change pas, mettant en scène les mêmes personnages, qui abandonnent en 1831 leurs noms fictifs pour des noms de personnages réels⁸. De nombreux passages de *Blanche de Beaulieu ou La Vendéenne* sont repris *in extenso* dans *La Rose rouge*, qui amplifie et développe le récit, augmentant

⁶ Voir notamment A.H. Lapierre de Chateauneuf, *Le Népos français, notices historiques sur les généraux, les marins les officiers et les soldats qui se sont illustrés dans les guerres depuis 1792 jusqu'à la paix d'Amiens*, Paris, chez l'Auteur, an XIII. L'épisode concernant Marceau se trouve dans la partie X.

⁷ Voir notamment Sergent-Marceau, *Notices historiques sur le général Marceau*, Milan 1820.

⁸ Olivier, le héros de *Blanche de Beaulieu*, devient Marceau, conformément à l'argument historique. Son ami d'Hervilly devient le général Dumas, père du narrateur (voir plus loin).

significativement sa longueur. Mais c'est surtout le saut qualitatif qui saute aux yeux : l'action se structure, la peinture des lieux s'enrichit, le narrateur s'affirme et s'implique.

Le lieu-personnage

Alors que *Blanche de Beaulieu* livrait un court texte constitué d'un seul bloc, *La Rose Rouge* le découpe en cinq chapitres, qui sont autant d'épisodes bien distincts ; le camp républicain, la bataille et la rencontre, Nantes, la prison, Paris sous la Terreur. Ces épisodes fonctionnent aussi comme des *tableaux* dont la mise en scène et le décor doivent beaucoup à la toute neuve expérience dramatique de Dumas. La description s'enrichit ; la Vendée, simplement esquissée avec quelques généralités de seconde main dans *Blanche de Beaulieu*, devient dans *La Rose rouge* un lieu caractérisé. Transposant dans le romanesque les idées de Hugo sur le lieu dramatique⁹, Dumas en fait un « personnage muet » de l'action qui conditionne son atmosphère tout en accentuant l'effet de réel. Il ajoute également un personnage à part entière, le chouan Tinguy, inspiré d'un ancien combattant de la bataille de Torfou qu'il a rencontré en août 1830, lors d'une mission dans l'ouest¹⁰. Au-delà de son rôle dans l'action, Tinguy incarne à la fois un peuple et une contrée : figure emblématique du Vendéen, il concentre en lui tous les traits prêtés à son peuple : courage, ruse, loyauté indéfectible à son camp. Créature à demi-sauvage, apparaissant et disparaissant à volonté dans la forêt, dans laquelle il se fond, il est comme la personnification du bocage et de son caractère impénétrable et hostile.

Cet enrichissement concerne également le deuxième lieu de la nouvelle, c'est-à-dire Paris, où se rend en toute hâte le héros pour demander à Robespierre de gracier sa fiancée. L'évolution est flagrante entre les deux versions. Dans *Blanche de Beaulieu*, la ville ne représente rien ; il est simplement dit qu'« Olivier se fit conduire chez Robespierre ». En quelques lignes, l'affaire est jouée : obtenant sans difficulté la grâce, le jeune général repart aussitôt pour Nantes. Dans *La Rose rouge*, au contraire, l'épisode parisien est longuement développé, ce qu'annonce d'emblée une topographie beaucoup plus précise :

⁹ Notamment dans la Préface de *Cromwell* (1827).

¹⁰ Après la révolution de 1830, Dumas a été chargé par La Fayette d'une mission dans l'Ouest, qui donne lieu à la rédaction d'un rapport intitulé *La Vendée après le 29 juillet* paru dans la *Revue des Deux-Mondes* en janvier 1831.

Marceau et son ami se quittèrent sur la place du Palais-Egalité ; Marceau prit à pied la rue Saint Honoré, la descendant du côté de Saint Roch, s'arrêta au n° 336 et demanda le citoyen Robespierre.

— Il est au Théâtre de la Nation, répondit une jeune fille de seize à dix-huit ans.

Au-delà de ces détails, le récit s'attache à recréer le Paris artistique et le Paris politique en insistant sur leur lien. Le décor inexistant de *Blanche de Beaulieu* se charge d'un poids historique très fort et devient en tant que tel *signifiant*. Dumas rend hommage à l'acteur Talma, disparu en novembre 1826, au dramaturge Arnault, et donne quelques précisions sur l'histoire agitée du Théâtre-Français, dont les divisions reflètent celles du pays. Le Théâtre de la Nation (c'est-à-dire l'Odéon) est présenté comme l'endroit crucial où se regroupent les différentes factions révolutionnaires qui s'entre-déchirent entre elles, comme en écho plus tragique des futures batailles romantiques. C'est donc l'occasion, après un bref exposé sur la situation en mars 1794 (juste avant l'arrestation de Danton), de broser une grande scène décisive qui prend des allures de reportage « à chaud ». Transposant dans le Paris de la Terreur le *topos* romantique de la soirée au théâtre ou à l'opéra, Dumas met en scène, dans une magnifique mise en abyme, les célébrités révolutionnaires, Danton, Desmoulins, Saint-Just qui échangent des propos acérés pendant la représentation de *La Mort de César*¹¹, en résonance avec l'actualité immédiate. Présent dans la salle, Marceau assiste sans la comprendre à une tentative avortée de coup d'état : Danton, tétanisé par l'apparition de Robespierre dans sa loge, renonce à mobiliser ses partisans au moment où Talma prononce la réplique (de Brutus) servant de signal. Dramatiquement intense, l'épisode, qui marque le début de la fin pour les « modérés » de la Montagne, traduit aussi un tournant dans l'histoire de la Révolution.

Cet affrontement larvé est suivi par un autre passage capital, l'entretien entre Marceau et Robespierre. Dans *Blanche de Beaulieu*, il était dépeint en une phrase comme un « niveleur sanguinaire, idole du moment, qui bientôt, à son tour, devait porter sa tête aux autels qu'il dressait chaque jour sur les places publiques ». Ici, l'Incorruptible bénéficie d'une scène qui lui sert de faire-valoir : après avoir accordé la grâce demandée, il présente sa défense dans un long discours condamnant les violences commises en son nom, et justifiant son action au nom du but supérieur qu'il poursuit. Conscient de la postérité sanglante qui le menace, il l'accepte pour « régénérer » une « société vieillie »

¹¹ Cette pièce de Voltaire (1736) était une pièce de choix du répertoire du Théâtre-Français.

et se pare ainsi du statut de victime expiatoire ou de bouc émissaire, chargé de tout le mal d'une époque pour faire évoluer l'humanité.

Le regard générationnel

Cette dramatisation traduit l'évolution idéologique entre les deux nouvelles. De *Blanche de Beaulieu* qui adopte un positionnement royaliste, à *La Rose rouge*, qui reconsidère les événements, il s'agit d'un renversement important en faveur de la *doxa* révolutionnaire, qui s'explique par l'implication grandissante du narrateur. Dans *La Rose rouge*, les personnages fictifs cèdent la place aux personnages historiques : Olivier (re)devient Marceau, et d'Hervilly, le général Dumas, « mon père », précise le narrateur qui se présente alors comme l'auteur. Cette identification rend nécessaire une révision historique et politique, qui se traduit de plusieurs façons : les critiques des deux généraux vis-à-vis de la Convention disparaissent, le long récit de Blanche exposant la situation *du point de vue royaliste* est purement et simplement supprimé, enfin le narrateur/auteur intervient pour rééquilibrer la balance. Assumer l'héritage paternel demande en effet un exercice d'équilibre délicat : il s'agit de justifier l'action révolutionnaire tout en condamnant les excès de la Terreur. Au lieu de faire des personnages les vecteurs de cette critique (ce qui les oblige à admettre qu'ils obéissent à des ordres injustes et inhumains), le narrateur choisit de charger les politiques, et parmi ceux-ci, les irrécupérables, Delmas et Carrier. Le premier, qui n'a pas laissé une grande trace dans l'histoire, est nommément mis en scène dans la nouvelle, contrairement à Carrier, de sinistre mémoire, qui est seulement évoqué. La condamnation n'en est pas moins appuyée, et commande l'intervention directe du narrateur / romancier qui lui impute la postérité sanglante de la révolution *pour sa génération* :

Oh ! Trois fois malheur aux hommes qui comme Carrier ont appliqué leur imagination à inventer des variantes à la mort... Ils sont la cause que nos mères tremblent en prononçant les mots révolution et république, inséparables pour elles des mots massacres et destruction ; et nos mères nous font hommes, et à quinze ans lequel d'entre nous, en sortant des mains de sa mère, ne frémissait pas aux noms révolution et république ? Lequel d'entre nous n'a pas eu toute son éducation politique à refaire avant d'envisager froidement ce chiffre qu'il avait regardé longtemps comme fatal – 93 ?

Passage capital qui nous dit comment les jeunes romantiques se sont construits politiquement, tiraillés entre des héritages contradictoires et des

souvenirs sanglants. Le tournant de 1830 suscite une réflexion sur 1789 et surtout sur 1793 ; après avoir été acteur des journées de juillet, le jeune Dumas, dont l'engagement politique était jusque-là peu défini, a en quelque sorte renouvelé sa foi républicaine. Passer des sentiments maternels à l'élaboration d'une conscience politique autonome, en adhérant à une nouvelle histoire implique de changer de système de représentation et de positionnement. Le glissement du discours politique de *Blanche de Beaulieu* à *La Rose rouge* traduit l'acceptation de l'héritage révolutionnaire, si lourd soit-il à porter. Avec cette réflexion sur l'histoire récente qu'il relie étroitement à celle de sa génération, Dumas fait éclater la temporalité de la nouvelle, qui devient vraiment *contemporaine*.

L'expérience est concluante : la comparaison des deux textes montre avec évidence comment un récit-squelette, réduit à une trame, a gagné en épaisseur et en relief. La même progression se retrouve entre *Marie*, la dernière nouvelle du recueil, et sa réécriture.

De Marie au Cocher de cabriolet

Marie se présente comme une longue lettre d'un homme qui raconte à un ami avoir sauvé une jeune fille séduite et abandonnée, ayant tenté de se suicider dans la Seine. Après la mort du père, un vieux demi-solde tué en duel par le séducteur, le jeune sauveur prend sa suite pour le venger et demande à son camarade de venir lui servir de témoin. Réécrite en 1831, la nouvelle reçoit un nouveau titre, *Le Cocher de cabriolet*, dû à son insertion dans un recueil collectif publié par l'éditeur Ladvocat, *Paris ou Le Livre des Cent-et-Un*¹². Il s'agit d'un ensemble de physiologies, un genre très en vogue, destiné à fixer comme une photographie la physionomie de Paris en 1830. Les titres des contributions évoquent des lieux (*La Chambre des Députés*, *Le Luxembourg*, *Le boulevard du Temple*, *La Morgue*), des réunions mondaines (*Un bal chez le comte d'Appony*) ou littéraires (*Une soirée à l'Abbaye au bois*), des personnages emblématiques (*Monsieur de Paris*), des silhouettes (*Le bourgeois de Paris*, *Les demoiselles sans fortune à Paris*, *La femme à la mode et la femme élégante en 1833*, *Charlatans, jongleurs et phénomènes vivants...*). C'est cette logique que suivent les premières pages de la nouvelle qui, comparant deux *types*, le

¹² *Paris ou le Livre des Cent et Un* compte quinze volumes publiés de 1831 à 1834. *Le Cocher de Cabriolet* figure dans le volume 2 (1831).

cocher de fiacre et le cocher de cabriolet, s'apparentent à un essai de sociologie pour tous. Dumas s'inscrit ainsi dans la littérature journalistique de son temps.

La mise en cadre

Mais le prétexte physiologiste s'efface rapidement au profit de la construction d'une fiction, qui abandonne la forme canonique et vieillie de la lettre fictive pour adopter une facture beaucoup plus sophistiquée : un récit-cadre met en scène un premier narrateur, érigé au rang de personnage, qui se confond avec le jeune Dumas de 1831, en pleine gestation d'*Antony*, faisant ses visites du jour de l'an à Charles Nodier, au baron Taylor, à mademoiselle Mars. Belle occasion de mesurer, dans une tonalité très narcissique, le chemin parcouru en quelques années : le débutant de 1826 est devenu une personnalité fréquentant les célébrités. Dans ce Paris romantique, circonscrit par des adresses (notamment dans la Nouvelle-Athènes) qui sont autant de repères mondains et amicaux, s'insère le personnage fictif du cocher Cantillon, qui, même s'il ne connaît pas son illustre passager (ce qui traduit comiquement les aléas de la notoriété), l'inscrit dans la réalité contemporaine :

Ah ! Vous êtes romantique, vous ! J'ai conduit l'autre jour un Académicien à l'Académie, qui les arrangeait joliment, les romantiques ; il fait des tragédies, lui. Il m'a dit un morceau de sa dernière ; je ne sais pas son nom, un grand sec qui a la croix d'honneur et le bout du nez rouge. Vous devez connaître ça, vous.

Se faisant l'écho de l'actualité littéraire, Cantillon, qui fréquente les théâtres de boulevards plutôt que le Théâtre-Français, et préfère le mélodrame à la tragédie, semble d'abord un interlocuteur « sur mesure » tout juste bon à mettre en valeur le jeune auteur à succès. Mais très vite, il rejette ce rôle subalterne pour endosser celui de narrateur principal. C'est alors lui qui prend la parole, dispensant un récit morcelé et discontinu calqué sur la succession des visites, jusqu'à la fin où il passe le relais à son client : « Je rentrai et j'écrivis l'histoire comme Cantillon me l'avait racontée ». Avec ce double emboîtement, l'anecdote, qui s'apparente au départ à un banal fait divers, se pare d'une indéniable dimension littéraire : *Le Cocher de Cabriolet* expose avant tout la fabrication d'un récit.

Un récit distancié

Ce récit se caractérise par le hiatus qu'il entretient avec la matière qu'il rapporte. Alors que *Marie* racontait classiquement une histoire pathétique sur le mode sérieux, cette concordance vole en éclat dans *Le Cocher de Cabriolet*, où l'expression burlesque de Cantillon fait éprouver au lecteur des émotions contradictoires : la tension créée par l'action est contrebalancée par la distance amusée suscitée par son langage. Quelques exemples illustrent particulièrement bien ce processus, comme l'épisode du suicide manqué de la jeune fille. Voici la version de 1826, racontée par le héros-narrateur :

...Alors elle s'approcha vivement du parapet, à l'endroit où la rivière est la plus profonde, rejeta sur ses épaules la coiffe de sa pelisse, et les rayons de la lune vinrent éclairer un visage angélique que baignaient des ruisseaux de larmes ; vivement ému, je fis un pas pour m'approcher, elle m'aperçut, et soudain, se penchant sur le parapet, elle se précipita dans la rivière.

Rejeter mon manteau et ceux de mes vêtements qui pouvaient me gêner pour nager, m'élancer après elle en jetant un dernier cri « Au secours ! », tout cela fut fait en moins de temps que j'en ai mis à te le raconter.

Et voici la version de 1831 :

Tout à coup, elle s'arrête au milieu du pont, monte dessus et puis j'entends : « paouf ! ». Mon maître ne fait ni une ni deux ; vlan, il donne une tête ; faut vous dire qu'il nageait comme un éperlan.

Moi, je me dis : si je reste dans le cabriolet, ça ne l'aidera pas beaucoup ; d'un autre côté, comme je ne sais pas nager, si je me jette à l'eau, ça fera deux à retirer au lieu d'une....

Eliminant les clichés (« un visage angélique », « des torrents de larmes »), le style familier de Cantillon, en décalage avec l'action, ballote le lecteur entre effroi et sourire, tout en substituant au point de vue du protagoniste celui du témoin impuissant. On retrouve le même contraste quelques pages plus loin, dans une scène relatée ainsi dans *Marie* :

— Hôtel de Castille, rue de Richelieu, répondis-je

A ces mots, elle poussa un cri, la plume, la lettre, tout lui échappa des mains ; mais presque aussitôt elle se remit.

— C'est peut-être le ciel qui m'y a conduite, dit-elle avec un sourire mélancolique.

Le Cocher de Cabriolet enrichit cette narration plate en esquissant en contrepoint une scène cocasse : Cantillon, qui a imprudemment respiré un flacon de sels, pleure non pas d'émotion, comme le croit son maître, mais par pure réaction physique. Son récit substitue aux sentiments des protagonistes son souci des réalités ménagères et triviales :

— Rue du Bac, n° 31, que je lui dis.

— Rue du Bac, n° 31 répéta-t-elle ; et v'lan, voilà l'encrier sur les draps. Après un instant, elle ajouta d'un air mélancolique : C'est peut-être la Providence qui m'a conduite dans cette maison.

Je dis : c'est égal, la Providence ou non, il faudra un fameux paquet de sels d'oseille pour enlever cette tache-là.

Détournant l'attention du lecteur de l'action vers la narration, le mode burlesque commande une approche distanciée et à plusieurs niveaux. Mais il ne règne pas sans partage : plusieurs voix co-existent et jouent chacune leur partition.

Polyphonie et réalisme social

« Comme Cantillon me l'avait racontée » : habilement reconstitués, le langage familier, voire trivial, de Cantillon, et sa syntaxe orale conditionnent totalement le récit. Il respecte cependant les registres des autres personnages, ce qui crée un effet de polyphonie ; les expressions familières du cocher (« bernique », « c'est comme si je chantais », « C'était à se manger la rate », « mon ancien », « par exemple, ce fut un bacchanal soigné »), contrastent avec les propos des deux jeunes gens, d'ailleurs reprises de la première version. Eugène, le héros, s'adresse à sa protégée sur un ton tout à fait soutenu, parfois pompeux, en tout cas très littéraire : « Eh ! Qui oserait retarder d'un instant la réunion solennelle d'une fille et d'un père qui se sont crus séparés pour toujours ? ». La jeune Marie, elle aussi, parle « comme un livre » : « Oh ! Si vous saviez quel service funeste vous m'avez rendu ! quel avenir de douleur votre dévouement pour une inconnue a rouvert devant moi ! ». La différence de niveau de langue entre les personnages se répercute également sur les verbes de parole. Cantillon, quand il retranscrit ses propres propos, les ponctue de la forme populaire « que je dis » ou « je dis » placée en fin de phrase, mais utilise pour ceux des autres l'incise classique « dit-il » ou « dit-elle » :

— Et la jeune fille ? que je demande.

— Elle a remué le bout du pied, dit-il.

Loin de paraître artificielle, cette polyphonie élargit le cadre sociologique d'une action qui se jouait initialement (dans *Marie*) entre personnages, non de la même classe, mais du même niveau d'éducation. Reflétant un concentré de la France d'après 1815, la distribution ne se cantonne plus aux jeunes *fashionables* de la Restauration (Eugène et Alfred) et aux laissés pour compte de l'Empire (Marie et son père), mais englobe, avec Cantillon, le peuple de Paris qui survit à tous les changements, passant de la domesticité à la libre entreprise.

L'élargissement du personnel romanesque déteint sur le décor. Au Paris littéraire et romantique s'en superpose un autre, plus divers et plus documenté, centré sur la Seine, lieu de nombreux suicides. Ancrée dans le réel, la « localité » crée une connivence entre le narrateur et l'auditeur ; par exemple, le pont des Tuileries, simplement nommé dans *Marie*, fait l'objet d'une précision nouvelle (« Le pont où il y des statues. Vous savez, il n'y en avait pas encore à cette époque-là ¹³»), qui, en reflétant une transformation (éphémère) du décor urbain, sert à dater précisément l'action. Ce goût pour les *realia* s'étend aussi aux services de secours et à leurs procédés, comme les frictions au sel. La réaction de Cantillon, qui qualifie le bateau des sauveteurs d'« embarcation du diable », traduit la méfiance qu'inspire la marine à vapeur au petit peuple parisien. Quittant ensuite la Seine et ses bords, la peinture des lieux s'attache au quartier Saint-Victor, où habitent Marie et son père. La première version présentait un simple récit ; Marie relatait son aventure malheureuse, le déclassement social de son père et la précarité de leur vie. Dans *Le Cocher*, cet arrière-plan n'est plus raconté mais montré : la portière, le cinquième étage, l'escalier obscur, l'appartement modeste, le buste de l'*autre* (c'est-à-dire Napoléon) constituent un tableau autrement éloquent que le récit convenu de 1826. La réécriture s'enrichit aussi du regard de Cantillon qui note et commente dans son langage (« Tu n'es pas cossu, toi ») des indices significatifs qu'il est à même d'interpréter. Tous ces éléments, brochant un tableau concret, animé, caractérisé, situent précisément l'action dans le Paris de la fin de la Restauration.

¹³ Il s'agit en fait du pont de la Concorde, initialement Pont Louis XVI, qui changea plusieurs fois de noms entre son inauguration et 1830. Louis XVIII fit déposer les statues de généraux que Napoléon avait fait ériger et Charles X les remplaça en 1828 par d'autres, représentant des personnages historiques plus conformes à la mémoire monarchique (Bayard, Condé, Suffren). Trop lourdes elles furent retirées en 1832. Ce détail permet de situer l'action avant 1828.

Amplification et dramatisation

Enfin, la réécriture se traduit, comme dans *La Rose rouge*, par une stratégie d'amplification et d'ajout de scènes particulièrement dramatisées. On peut comparer à ce sujet l'épisode du sauvetage, présenté dans *Marie*, comme une simple formalité, et traité en quelques lignes :

Je n'eus donc qu'à étendre la main pour la saisir et je la ramenai au-dessus de l'eau, en la soutenant par les longues tresses de ses cheveux. Elle était tout à fait évanouie et je n'en fus que plus certain de la sauver ; je nageai alors vers une barque qui était venue à mes cris, elle nous reçut à bord et en un instant nous conduisit au rivage.

Dans *Le Cocher de cabriolet*, le récit, beaucoup plus long, est découpé en plusieurs micro-séquences : sauvetage de la jeune fille par Eugène, sauvetage des deux par le cocher, intervention des services maritimes, réanimation des noyés. Dans l'extrait qui suit, le point de vue de Cantillon est celui d'un sauveteur maladroit, qui ne sait ni nager ni diriger une barque ; la scène, très visuelle et progressive, reflète son angoisse fascinée devant la mort imminente de son maître, ce qui crée une tension insupportable :

Le pont, l'hôtel des Gardes, les Tuileries, tout ça dansait, et pourtant j'avais les regards fixés seulement sur cette tête qui s'enfonçait petit à petit, sur ces yeux à fleur d'eau qui me regardaient encore et me paraissaient plus grand du double ; puis je ne vis plus que ses cheveux : les cheveux s'enfoncèrent comme le reste, son bras seul sortait encore de l'eau, avec ses doigts crispés ; je fis un dernier effort, je tendis la rame : allons donc, han ! Je lui mis l'aviron dans la main... Ah !

Loin de susciter cette fois-ci une quelconque distanciation ironique, le récit de Cantillon (ré)active chez le locuteur et son auditeur une forte émotion, matérialisée par une interruption (« Cantillon s'essuya le front. Je respirai »), faisant fonction de pause avant l'étape suivante, c'est-à-dire la réanimation des deux noyés, qui se fait également par étapes graduées, comme pour mieux entretenir le suspense.

Ce traitement amplificateur se retrouve dans le double duel, qui oppose d'abord le séducteur au père de la jeune fille, puis au jeune héros. Dans *Marie*, le premier est traité très rapidement, sans grand relief malgré un effet mélodramatique à la fin : le colonel, abattu, se relève « pâle et tremblant comme un spectre » en désignant du doigt son meurtrier au ciel. Le deuxième

duel n'est pas rapporté : la nouvelle se clôt sur lettre du héros à son ami, lui demandant d'être son témoin : « Viens donc, mon cher Gustave, viens donc, je t'attends, car, ainsi que tu le vois, c'est une affaire de sang et de mort ! ». Une simple note, citant un entrefilet de journal, en apprend l'issue au lecteur.

C'est l'inverse qui se produit dans *Le Cocher de Cabriolet* ; Cantillon, cantonné dans son fiacre, n'assiste pas au premier duel. En revanche, il est un témoin de premier plan pour le duel à l'épée entre son maître et Alfred de Linar, dont il rapporte toutes les péripéties. Préparatifs, signes de nervosité des combattants, échanges verbaux, tout traduit la montée de la tension. Décomposé en plusieurs phases, le combat est incertain jusqu'à la fin : le récit de Cantillon insiste sur les premiers assauts, à l'avantage d'Alfred, sur les blessures d'Eugène, sur ses réactions physiques (« je suis à grosses gouttes... je ne pouvais plus me tenir debout ») pour communiquer son angoisse à son auditeur et entretenir le suspense, avant le coup décisif porté par le héros.

Le résultat de ce travail de réécriture est indéniable, salué même par certains détracteurs de Dumas¹⁴. L'apprenti-romancier a expérimenté des procédés qu'il réutilisera dans des romans, parus entre 1838 et 1844¹⁵, qui marquent son affranchissement des limites de la nouvelle¹⁶. Il a pris entre autres l'habitude de se mettre en scène, en se ménageant une apparition, plus ou moins prononcée, qui fonctionne comme un signe d'appropriation. Après l'auto-réécriture, il remaniera les textes fournis par ses collaborateurs, variant les modes narratifs pour imprimer sa marque.

Par ailleurs, ces premières nouvelles abordent d'emblée les deux veines que Dumas développera par la suite. La veine contemporaine, issue en droite ligne de *Marie* et du *Cocher de Cabriolet*, irrigue les premiers romans qui dressent peu après Musset un portrait générationnel des enfants du siècle, formant une Comédie humaine en réduction qui s'épanouira avec *Monte-Cristo* et *Les Mohicans de Paris*. La veine historique, abordée dès *Blanche de Beaulieu*, change ensuite de dimension avec l'élaboration d'un projet d'envergure : construisant progressivement une vaste fresque de l'Histoire de France, Dumas passe des romans isolés aux cycles romanesques mieux à

¹⁴ Comme Joseph-Marie Quérard, qui, dans *Les supercheries littéraires dévoilées* (1847), Paris, chez l'Éditeur rue Mazarine, affirme que *Le Cocher de Cabriolet* est le « chef-d'œuvre » de Dumas et que « la miniature est son fort ».

¹⁵ Citons notamment *Pauline* (1838), *Amaury* (1844), *Le Château d'Epstein* (1843), *Cécile* (1843), *Gabriel Lambert* (1844).

¹⁶ Dumas n'abandonne cependant pas complètement le genre bref, dans lequel on peut ranger également la série des *Crimes célèbres*. Il y revient en force en 1849 avec le recueil des *Mille et Un Fantômes* et *La Femme au Collier de velours*.

même de traduire la succession des siècles et des dynasties. Les *Nouvelles contemporaines*, si modestes soient-elles, ont ainsi préparé le terrain d'une gigantesque entreprise.

Dumas relève un défi : *Les Aventures de John Davys*

Vittorio Frigerio
Dalhousie University
Vittorio.Frigerio@Dal.Ca

Rebut: 1 de febrer de 2021

Acceptat: 26 de febrer de 2021

RESUM

Dumas accepta un repte: *Les Aventures de John Davys*

L'article se centra en la novel·la *Les Aventures de John Davys*, eclipsada per la publicació d'altres cinc obres l'any en què va veure la llum (1840). D'inspiració byroniana, Dumas adopta un estil diferent al de la seva producció anterior i s'emmarca en el gènere de novel·la d'aventures marítimes. Aquesta singularitat va propiciar la hipòtesi de plagi entre alguns crítics. La present contribució revela el controvertit ressò que aquest volum va cobrar en la seva època. Efectua a més, una anàlisi de l'obra i en subratlla, particularment, aquells aspectes que poden mostrar la relació entre l'esmentat text i altres de l'autor per tal de demostrar fins a quin punt l'escriptura de Dumas és múltiple i diversa en la seva forma.

PARAULES CLAU

Alexandre Dumas, *Revue Britannique*, novel·la marítima, novel·la d'aventures, plagi.

RÉSUMÉ

Dumas relève un défi : *Les Aventures de John Davys*

L'article se concentre sur le roman *Les Aventures de John Davys*, qui a été éclipsé par la publication de cinq autres œuvres l'année de sa parution (1840). D'inspiration byronienne, Dumas adopte un style différent de celui de ses œuvres précédentes et s'inscrit dans le genre du roman d'aventures maritimes. Cette singularité a conduit à l'hypothèse du plagiat chez certains critiques. La présente contribution révèle l'écho controversé que ce volume a eu en son temps. Il procède également à une analyse de l'œuvre, en accordant une

attention particulière aux caractéristiques qui peuvent montrer la relation entre le texte susmentionné et d'autres de l'auteur, afin de démontrer à quel point l'écriture de Dumas est multiple et diverse dans sa forme.

MOTS CLÉS

Alexandre Dumas, *Revue Britannique*, roman maritime, roman d'aventures, plagiat.

RESUMEN

Dumas acepta un reto: *Les Aventures de John Davys*

El artículo se centra en la novela *Les Aventures de John Davys*, eclipsada por la publicación de otras cinco obras el año en que vio la luz (1840). De inspiración byroniana, Dumas adopta un estilo distinto al de su producción anterior y se enmarca en el género de novela de aventuras marítimas. Dicha singularidad propició la hipótesis de plagio entre algunos críticos. La presente contribución revela el controvertido eco que este volumen cobró en su época. Efectúa además un análisis de la obra atendiendo, particularmente, a aquellos rasgos que pueden mostrar la relación entre el mencionado texto y otros del autor para demostrar hasta qué punto la escritura de Dumas es múltiple y diversa en su forma.

PALABRAS CLAVE

Alexandre Dumas, *Revue Britannique*, novela marítima, novela de aventuras, plagio.

ABSTRACT

Dumas: Challenge taken – *The Adventures of John Davys*

The article focuses on the novel *Les Aventures de John Davys*, which was overshadowed by the publication of five other works in the year it was published (1840). Inspired by Byronic inspiration, Dumas adopts a different style from his previous works and falls within the genre of maritime adventure novels. This singularity has led some critics to hypothesise plagiarism. This contribution reveals the controversial echo that this volume had in its time. It also carries out an analysis of the work, paying particular attention to those features that can show the relationship between the aforementioned text and others by the author in order to demonstrate the extent to which Dumas' writing is multiple and diverse in its form.

KEYWORDS

Alexandre Dumas, *Revue Britannique*, sea novel, adventure novel, plagiarism.

Dans son édition de décembre 1828, la *Revue Britannique* – dont la raison d’être est d’offrir un « Choix d’articles traduits des meilleurs écrits périodiques de la Grande-Bretagne, sur la littérature, les beaux-arts, les arts industriels, l’agriculture, la géographie, le commerce, l’économie politique, les finances, la législation, etc., etc. » – publie, sans nom d’auteur, la traduction d’un texte originellement paru dans le *New Monthly Magazine*, qui débute par une déclaration fort critique envers la catégorie des romanciers :

Ce fut à la fin de 1807 que se passa, dans l’île de Malte, un événement, ou plutôt une série d’événements du caractère le plus singulier. Je m’étonne que nos faiseurs de romans, qui cherchent à compenser la stérilité de leur imagination en mettant l’histoire au pillage, n’aient pas encore tiré parti des faits dont je fus témoin et dont je conserve le vif souvenir après un intervalle de plus de vingt années. Apparemment qu’ils n’en auront pas eu connaissance.

Douze ans plus tard, Alexandre Dumas, qui a commencé la transition qui le fera passer du rôle de providence des théâtres à celui de premier romancier de France – ne fût-ce qu’en termes de lecteurs –, fait paraître un roman intitulé *Les Aventures de John Davys*, qu’on aurait été excusé de ne pas trop remarquer en une année, 1840, où son auteur produit également cinq autres ouvrages en des genres divers¹.

Mais le volume ne passe guère entièrement inaperçu. Cette même *Revue Britannique* consacre non pas une, mais deux recensions au roman de Dumas. Sans en parler en termes d’un enthousiasme à toute épreuve, elles ne sont pas moins fort élogieuses. La première, publiée après la sortie des deux premiers volumes du roman, juge que

S’il y a beaucoup à critiquer dans ce roman d’aventures, ce serait être ingrat que de chicaner sur quelques détails de composition un auteur qui vient de vous amuser pendant deux volumes et qui vous en promet au moins deux autres tout aussi faciles à faire en apparence, mais que lui seul peut-être peut rendre aussi amusants que les premiers. M. Alexandre Dumas est un narrateur plein de vie, qui marche toujours et qu’on ne surprend guère dans ces longues digressions où se perd si souvent l’intérêt des romans modernes. Il vous entraîne avec lui d’épisodes en épisodes, sans vous laisser le temps de lui demander s’il est toujours dans le vrai ou même dans le vraisemblable. [...] Tout ce qui arrive à John Davys ne constitue pas un drame, mais une suite de scènes, tant bien que

¹ Année faste, 1840 voit en effet la parution de plusieurs autres travaux de Dumas : *Napoléon*, *Othon l’archer*, *Les Stuarts*, *Maître Adam le Calabrais*, et *Le Maître d’armes*.

mal cousues ensemble, et dont le charme est dans le mouvement et la rapidité de la narration. [...] Encore une fois, si le roman de M. Alex. Dumas n'est pas un livre bien fait, il est plus sûr du succès que tant de romans prétentieux où l'auteur a toutes sortes de succès, excepté celui de se faire lire.²

La deuxième critique, traitant des deux derniers volumes, trouve que « les tomes 3 et 4 de l'Odyssée de J. Davys sont à la fois plus amusants encore et mieux composés que les précédents ». Elle souligne l'inspiration byronienne de l'ouvrage (Byron y figure d'ailleurs en tant que personnage), insistant sur un personnage féminin, ce « ravissant prototype byronien, Fatinitza », et estimant que « dans aucun de ses ouvrages, en vers ou en prose, M. Alexandre Dumas n'a dessiné une figure aussi angélique ». Figure dans laquelle le critique voit le plus beau succès du livre, à tel point qu'il juge que « le nom de Fatinitza [doit] désormais évoquer les sentiments les plus tendres et plonger dans la rêverie des poètes le plus prosaïque lecteur de romans »³.

Dans un autre article, Joël Cherbuliez, qui, selon Frank Wild Reed, « n'avait pas du tout tendance à faire preuve de clémence envers l'auteur dans ses critiques littéraires »⁴, va jusqu'à affirmer que *Les Aventures de John Davys* sont « l'un des plus jolis romans de notre littérature actuelle ». Il est vrai qu'il préface son jugement d'allusions qui ne cachent guère l'opinion qu'il pouvait avoir de ce que Dumas avait fait jusque-là, affirmant que si « [c]e nouveau roman de M. Alexandre Dumas est très-supérieur aux productions du même genre que cet écrivain a publiées depuis quelque temps »⁵, c'est principalement car « il a renoncé aux niaiseries et aux fanfaronnades, et s'est donné la peine de composer un récit vraisemblable, d'emprunter ses incidens à la vie réelle et sérieuse ». Surtout, Dumas, dans ce roman, aurait montré pour une fois plus de retenue que ses collègues et concurrents ; l'auteur, dit le critique, « a su produire beaucoup d'effet sans avoir recours à ces moyens violents, à ces scènes atroces dont M. Eugène Sue a donné le déplorable exemple si tristement imité par ses nombreux imitateurs ». Ces jugements posés, Cherbuliez identifie une autre source d'inspiration qui aurait permis à Dumas de réussir dans le

² Chronique littéraire (non signée) de la *Revue britannique*, janvier et février 1840, p. xxxvi.

³ Chronique littéraire de la *Revue britannique*, janvier 1840, p. LVI.

⁴ “not at all given to the showing of leniency towards its author in his literary criticisms” (*A Bibliography of Alexandre Dumas père*, disponible en ligne: <http://www.cadytech.com/dumas/work.php?key=27>, consulté le 30 décembre 2020). Les traductions sont de nous.

⁵ Jugement conforme à celui du Grand Dictionnaire Larousse, qui considère que « les *Aventures de John Davys* peuvent être rangées au nombre des meilleures et des plus amusantes productions de notre conteur » (*Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, Tome 1, part. 4, p. 1055).

domaine, pour lui nouveau, du roman d'aventures maritimes. C'est que son marin anglais aurait « un air de parenté très frappant avec le héros du capitaine Marryat ». Lequel, au sein de la production multiforme du romancier anglais, il ne le spécifie pas. Il ajoute toutefois à cette comparaison une remarque que les appréciateurs de la production dumasienne vont depuis resservir souvent, sous une forme ou sous une autre :

je n'en ferai pas un motif de reproche ; il est permis d'imiter lorsque l'imitation n'est pas trop servile et produit une œuvre qui, sans être tout-à-fait originale, offre du moins une physionomie particulière et se fait lire avec plaisir. Or, c'est justement le caractère du roman de M. Dumas ; la donnée principale est évidemment empruntée à l'auteur anglais, dont les écrits jouissent d'une vogue bien méritée ; mais les détails sont neufs, pleins de verve et de mouvement.⁶

Depuis 1840, l'auteur, encore futur, des *Trois Mousquetaires* et du *Comte de Monte-Cristo*, aura l'occasion de fournir bon nombre d'exemples de son habileté à pondre – diront certains – quantité de romans où verve et mouvement abondent. Peu étonnant dès lors que face au fleuve d'encre qui semble couler de la plume de Dumas, ce roman particulier ne tienne pas trop longtemps les devants de la scène. Mais sept ans plus tard, une petite lettre le rappelle aux lecteurs – une fois de plus – de la *Revue Britannique*. Il s'agit cette fois-ci d'un texte de Thackeray, l'humoriste anglais, intitulé « La continuation d'Ivanhoe. Lettre de Michel-Ange Titmarsh à M. Alexandre Dumas, marquis Davy de la Pailleterie »⁷. Dans cette lettre – qui est la traduction passablement abrégée d'un article paru l'année précédente dans une revue anglaise⁸ – Thackeray propose à Dumas, au cas où il serait à court d'idées de personnages attachants pour ses prochaines créations, de redonner vie à des héros dont la carrière littéraire a déjà été couronnée de succès, confiant dans le fait que les lecteurs apprécieront de découvrir la suite de leur destin, après la fin des romans qui ont narré leurs exploits. Pour le convaincre, Thackeray n'hésite pas à avouer être « un partisan décidé du nouveau système dont vous êtes l'inventeur en France. J'aime vos romans en *vingt et un* volumes »⁹. Le texte original insiste encore davantage, en élargissant ses louanges ironiques aux

⁶ Joël Cherbuliez, *Revue Critique des livres nouveaux*, février 1840, p. 38-39.

⁷ *La Revue Britannique*, août 1847, p. 192-194.

⁸ "Proposals for a continuation of Ivanhoe", *Fraser's Magazine*, 1846, p. 237-238.

⁹ *La Revue Britannique*, janvier 1847, p. 193. La version anglaise, à peine plus modeste, disait « twenty ».

autres grands maîtres du roman-feuilleton : « Nous vivons des traductions de vos ouvrages ; de ceux de M. Eugène Sue, votre illustre confrère ; de ceux du tragique et mystérieux Soulié, le maître du code criminel ; et de ceux du jeune et bouillant Paul Féval, qui fait concurrence à tous les trois »¹⁰. Mais surtout, la fin de l'article de Thackeray offre une remarque qui va avoir un bel avenir :

J'ai jeté sur le papier quelques indications que je vous soumetts, et je vous prie de croire que si vous me faites l'honneur d'en tirer parti, je n'imiterai pas ceux qui vous accusent d'exploiter leurs idées. Je suivrai plutôt l'exemple et le bon goût de la *Revue Britannique*, qui se contente de se proclamer votre collaboratrice, parce que vous lui avez emprunté un jour, sans mot dire, une nouvelle intitulée *Térence le tailleur* et la moitié d'un roman : *Les Aventures du matelot Davy* (sic), dont le nom, au moins, vous appartenait aussi légitimement qu'à elle.¹¹

La « moitié d'un roman » (un roman en quatre volumes, même si aux pages très aérées), ce n'est pas peu de chose. On pourrait s'étonner qu'un auteur londonien soit si bien au courant non seulement des détails de la production ancienne de Dumas, mais également de ce qu'avait pu publier bien des années auparavant une revue française, même consacrée à son pays. On aurait raison de le faire. En effet, le passage que nous venons de citer ne figure pas dans l'article original de Thackeray et y a été ajouté par le traducteur, qui avait visiblement lui aussi son opinion bien arrêtée sur la valeur des œuvres de Dumas. Le lecteur français ne le saura pas, et voilà donc que grâce à cette intervention d'un *traduttore* quelque peu *traditore*, ce roman en vient déjà à cumuler trois sources d'inspiration (si ce terme neutre est permis) : Marryat, Byron, et surtout un texte imprécisé paru dans la *Revue Britannique*, qui en aurait fourni « la moitié ».

L'opinion d'un auteur célèbre fait autorité, même lorsqu'elle n'est pas réellement de lui. La remarque faussement attribuée à Thackeray ne tarde pas à être reprise, mais comme il advient souvent dans ces sortes de choses, elle l'est de telle façon que ses citations, au lieu d'éclairer ultérieurement les origines éventuelles du roman de Dumas, finissent par les confondre davantage.

La même année, J.-M. Quérard, dans ses *Supercheries littéraires dévoilées*, relie la critique de Cherbuliez et le texte humoristique de Thackeray

¹⁰ « We live upon translations of your works ; of those of M. Eugène Sue, your illustrious *confrère*; of those of the tragic and mysterious Soulié, the master of the criminal code; and of the ardent and youthful Paul Féval, who competes with all three." (*Art. cit.*)

¹¹ *La Revue Britannique*, janvier 1847, p. 194. « Térence le tailleur » est une nouvelle insérée en 1842 dans le volume *Le Capitaine Aréna*.

avec des résultats imprévus. Il rappelle d'abord l'influence présumée de Marryat suggérée par Cherbuliez, et conclut que celui-ci « ne s'est pas trompé dans sa conjecture sur la provenance de ce roman », car « il ne serait pas permis d'émettre aucun doute à ce sujet »¹² depuis la parution du texte de Thackeray – confondant implicitement le roman *Les Aventures du matelot Davy*, titre incorrect cité dans l'article revu et corrigé de l'écrivain anglais, avec une œuvre du capitaine Marryat, qui aurait de plus soi-disant paru dans la *Revue Britannique*. La confusion perdure et augmente. Un ouvrage anglais du même genre que celui de Quérard calque ces jugements et affirme aussi que « "John Davy" (sic) est un marin anglais, très proche du héros homonyme du capitaine Marryat. Dans une lettre quelque peu verbeuse de Michael Angelo Titmarsh (Thackeray) au très noble Alexandre Dumas [...] il l'accuse directement de l'avoir adopté (sic) de l'anglais »¹³. Notons en passant que nos recherches ne nous ont pas permis d'identifier un héros portant ce nom dans les romans, très nombreux au demeurant, de l'écrivain anglais¹⁴, que nous avons abondamment parcourus. La *Bibliographie contemporaine* de Laporte reprend aussi brièvement le jugement de Cherbuliez et le rapprochement du faux Thackeray, en signalant : « Roman emprunté à une nouvelle de la *Revue britannique* : les *Aventures du matelot Davy* (sic), mais dont les détails sont neufs, pleins de verve et de mouvement »¹⁵. Sauf, on le notera, que le « roman » inspirateur est maintenant devenu une nouvelle¹⁶. Charles Glinel, dans son

¹² J.-M. Quérard, *Les Supercheries littéraires dévoilées. Galerie des auteurs apocryphes, supposés, déguisés, plagiaires et des éditeurs infidèles de la littérature française pendant les quatre derniers siècles : Ensemble les industriels littéraires et les lettrés qui se sont anoblis à notre époque*, Tome Premier, L'Éditeur, Rue Mazarine, Paris, 1847.

¹³ "John Davy" is an English sailor, having a close relationship with Captain Marryat's of the same name. In a somewhat prosy letter of Michael Angelo Titmarsh (Thackeray) to the most noble Alexandre Dumas [...] he directly accuses him of having adopted (sic) it from the English" (Olphar Hamst, *Handbook for Fictitious Names: Being a Guide to Authors, Chiefly in the Lighter Literatures of the XIXth Century, Who Have Written Under Assumed Names; and to Literary Forgers, Impostors, Plagiarists, and imitators*, John Russel Smith, London, 1868). La coquille fait ici figure, dans les deux langues, de lapsus freudien. Cet auteur n'a visiblement pas lu l'article original de Thackeray, mais brode sur des informations probablement d'origine française.

¹⁴ *The Cambridge Bibliography of English Literature* (s. la dir. de F.W. Bateson, Volume III, Cambridge University Press, 1969) donne une liste de vingt-quatre romans, et quatre volumes divers.

¹⁵ Antoine Laporte, *Bibliographie contemporaine. Histoire littéraire du dix-neuvième siècle*, Tome IV, F. Vieweg, Paris, 1887, p. 57.

¹⁶ Le site Gallica, providence des chercheurs, offre une collection de numéros de la *Revue Britannique*, de 1825 à 1901. Dans aucun de ces numéros ne nous a-t-il été possible de retrouver une nouvelle portant ce titre.

ouvrage bien connu, considère la lettre de Thackeray un « désagrément » pour Dumas, bien relatif par ailleurs, comme « le destinataire de cette lettre se consolait de ces divers déboires dans sa propriété de Monte-Cristo, près de Saint-Germain, où il faisait construire un château merveilleux »¹⁷. Mais ce désagrément va suivre l'auteur à la trace, avec d'autres du même genre, jusque sur les pages qui lui sont consacrées par ce Charles Jean-Baptiste Jacquot, qui, sous le nom d'Eugène de Mirecourt, s'érige en justicier des crimes dumasiers et pontifie, sans trop prendre la peine de prouver quoi que ce soit : « *Les Aventures de John Davy* (sic) sont empruntées à la *Revue Britannique*. [...] Le hardi plagiaire prend tout, le plan, le ton, les pages. Il ne se donne pas la peine d'intervertir l'ordre des propositions et de changer dix mots »¹⁸. On aura le loisir, plus loin, de vérifier, dans ce cas particulier, cette dernière affirmation.

Reed, pour revenir à lui, est le seul à ne pas être pressé de parvenir à des conclusions catégoriques. Il note en effet : « Thackeray a accusé Dumas d'avoir emprunté la moitié de son histoire à la *Revue Britannique*, mais comme il n'a pas fourni davantage d'indications, la chose demeure plus que passablement incertaine. En 1857, le vrai John Davys était en très bons rapports avec Dumas, et traduisit pour son journal *Le Monte-Cristo* le *Voyage sentimental* de Sterne »¹⁹. De fait, la chose est d'autant plus incertaine que celui qui a porté cette accusation n'était en tout cas pas Thackeray.

¹⁷ Charles Glinel, *Alexandre Dumas et son œuvre*, F. Michaud, Reims, 1884, p. 404-405.

¹⁸ Eugène de Mirecourt, *Dumas père*, Librairie des contemporains, Paris, 1869, p. 24. Encore de nos jours la confusion ne cesse de se manifester et de varier davantage. Ainsi peut-on trouver en ligne l'abrégé suivant : « Pour l'anecdote, il semblerait d'après Franck Wild Reed, que le romancier anglais Thackeray (*Mémoires de Barry Lyndon, La foire aux vanités...*) ait accusé Dumas de lui avoir "emprunté" une partie de l'histoire... » (http://www.dumaspere.com/pages/dictionnaire/aventures_john_davys.html). Le *Dictionnaire Dumas* de Réginald Hamel et Pierrette Méthé, sans indiquer source aucune, affirme que le roman serait « une transposition d'un ouvrage de langue anglaise » (Guérin, Montréal, 1990, p. 34).

¹⁹ « Thackeray accused Dumas of borrowing half his story from the "Revue Britannique," but as he gave no further indication, there seems still to be more than a little uncertainty about this. In 1857 the actual John Davys was on very friendly terms with Dumas, and translated for the pages of "Le Monte-Cristo" Sterne's "Sentimental Journey" (*Op. cit.*). Dumas présente en effet ainsi son ami dans les pages de son journal : « Mais vous ne connaissez pas mon ami John Davys. Mon ami John Davys, dont j'ai autrefois donné le nom à un héros de mes romans, est aujourd'hui un homme de trente-cinq à trente-huit ans, grand, sec, grave, avec un sourire d'une finesse extrême. C'est un Anglais élevé en France, parlant français comme vous et moi, et très versé dans la littérature des deux pays » (« Causerie avec mes lecteurs », *Le Monte-Cristo*, jeudi 17 décembre 1857).

Dumas : un Marryat français ?

Pour compliquer, ou pour éclairer, ultérieurement l'affaire – cela reste à voir – un article particulièrement virulent paru dans *The Eclectic Magazine* en 1856, dans lequel on déclare que « pas la vingtième partie des ouvrages portant sur leur page de couverture les mots *par Alexandre Dumas* n'ont été écrits par cet individu »²⁰, s'étonne hautement qu'un écrivain français ait pu représenter avec une telle précision la vie à bord d'un vaisseau de sa majesté. La raison du mystère est toute trouvée : Dumas aurait tout simplement ajouté les œuvres du capitaine Marryat à la liste de celles dans lesquelles il s'est librement servi dans sa longue, et peu illustre, carrière : « La bataille, l'orage et le naufrage sont bien représentés [...] en des termes nautiques. [...] Ne trouve-t-on pas cette scène de bataille dans *Peter Simple*, cet orage dans *Newton Foster* ? »²¹. Il n'y a pas à en douter, les scènes de batailles navales et d'orages n'étant pas trop rares dans les romans maritimes. L'auteur de l'article n'offre malheureusement pas davantage de détails pour étayer ses affirmations, mais renvoie son lecteur éventuellement curieux aux ouvrages de Quérard et de Mirecourt, en plus qu'à l'*Alexandre Dumas dévoilé* de « Chassagnac »²² (sic) – références sur lesquelles on sait à quoi s'en tenir, qu'il qualifie d'« autorités » sur le sujet²³. Ces jugements sont assez largement partagés outre-Manche, quoiqu'avec

²⁰ “not one-twentieth of the works bearing the words *par Alexandre Dumas* on their title-pages were written by that individual” (“The Literary Leviathan”, *The Eclectic Magazine*, August 1856, pp. 491-96). Tous mes remerciements à Julia Wright pour m'avoir signalé ce texte.

²¹ “The battle, storm and wreck, are [...] ably and nautically depicted. [...] Is not this battle-piece in *Peter Simple*, this storm in *Newton Foster*?” (*Ibid*).

²² Il s'agit évidemment de l'ouvrage de Granier de Cassagnac, paru sans nom d'auteur en 1847.

²³ La critique britannique contemporaine se montre en général peu compréhensive envers Dumas, se plaisant souvent à le brocarder non seulement pour l'immoralité de ses feuilletons – défaut qu'il partage avec tous les autres romanciers français –, mais pour son titre et ses origines. Il n'est ainsi pas bien difficile de trouver des jugements comme celui publié dans le *Fraser's Magazine* de mai 1846 (« On a late French Trial », non signé, p. 621-630), où après la condamnation d'usage des « productions monstrueuses de l'imagination malade de ces écrivains célèbres » (« the monstrous productions of those famous writers' diseased imagination » [621]), on note: “Ceux qui savent l'histoire de cet auteur, qu'il a lui-même contée, et le fait que son père était un général mulâtre célèbre dans les guerres révolutionnaires, seront surpris d'apprendre que son fils est un *marquis* ; car bien que nous ayons entendu parler du Marquis de Marmalade et du Duc D'Alicompaine à Hayti (sic), nous ne savions pas, jusqu'ici, que les Français avaient reconnu une aristocratie nègre. (« Those who know, from the author' own writings, his history, and that his father was a mulatto general famous in the revolutionary wars, will be surprised to hear that the son is a *marquis*; for though we have heard of the Marquis of Marmalade and the Duke of Alicompaine in Hayti [sic], we did not know, until now, that the French had recognized a negro aristocracy » [628]). Dans le même article, Dumas est qualifié d'« infortuné, pauvre mécréant » (« miserable, poor heathen » [628]).

des variations sensibles sur le pourcentage de son œuvre dont Dumas serait réellement responsable. Une autre critique parue dans le *Harvard Magazine* affirme – reproduisant les arguments de son prédécesseur – qu’« il n’a pas écrit lui-même la dixième partie des ouvrages que l’on présente comme siens » et que son dernier roman « a été pour la plupart approprié des œuvres du capitaine Marryat »²⁴. De fait, même les critiques les plus positifs mélangent leurs louanges à des *caveat* significatifs : « Il y a un roman maritime par Alexandre Dumas où il a réussi à notre avis mieux que dans tous ses autres travaux [...]. [I]l y fait montre d’une connaissance des affaires maritimes anglaises à laquelle on ne se serait jamais attendu de Dumas, quand on pense à l’ignorance complète des mœurs anglaises qu’il a montrée dans son drame *Kean*. Depuis lors, Dumas [...] a dû “plancher sur Marryat et Cooper”, et certainement avec grand profit »²⁵.

Il est effectivement très loin d’être impossible que Dumas ait eu entre ses mains les romans de Marryat, qui jouissaient en France, dans les années précédant la parution des *Aventures de John Davys*, d’un engouement certain. « Nommer pour auteur le capitaine Marryat, c’est annoncer un succès, car tout le monde a lu *Jacob Fidèle*, *Pierre Simple*, romans bien écrits et amusans », récite une annonce dans *Le Charivari* du 5 mai 1837. L’intention publicitaire évidente ne devrait pas minimiser la réalité de la vaste diffusion de l’auteur. Au mois de décembre le libraire Gustave Barba publie une édition populaire des *Œuvres complètes* du capitaine, déjà largement répandues à travers l’édition de Charles Gosselin. On se dispute l’auteur dans des traductions rivales, et si Dumas pioche dans ses romans, il n’est au moins pas le seul à le faire : le 23 juillet 1840 débute au Théâtre-Français la pièce *Japhet*, ou *La recherche d’un père*, de Scribe et Émile Vanderburk, basée sur le roman homonyme de Marryat, que Gosselin avait publié trois ans auparavant. La reprise en vrac de pages entières de Marryat dont on accuse librement le romancier français, présentant la chose comme acquise, demeure toutefois plus difficile à prouver.

²⁴ “not one tenth of the books which purport to be his were written by himself. [...] Dumas’s novel, “The Adventures of John Davys,” is mostly appropriated from Captain Marryat” (R. Ballow, “Literary Frauds”, *Harvard Magazine*, Vol. VIII, 1862, p. 26).

²⁵ “There is a sea novel, by Alexandre Dumas, in which we think he has succeeded better than in any of his other works. [...] there is an acquaintance with the naval affairs of England displayed, which we would certainly never have expected from Dumas, when we call to mind the utter ignorance of English matters manifested in his drama of *Kean*. Dumas must, since then, [...] have been “reading up his Marryat and Cooper”, and certainly with great success” (Henry Vincent Falkland, “Literature in France”, *Hood’s Magazine*, Vol. 10, July to December 1848, p. 174-175).

Pour juger du bien-fondé de ces accusations, nous avons vérifié dans treize ouvrages de Marryat – dont ses romans les plus célèbres²⁶ – la présence d’une série de mots-clés glanés dans le roman de Dumas, et nous avons essayé d’y retrouver des phrases entières ou des expressions tirées des passages descriptifs du roman de Dumas, en nous concentrant surtout sur les scènes nautiques ou de bataille. Il y a bien une frégate nommée *Trident*, nom du navire de John Davys, dans *M. le Midshipman Aisé*, mais elle est russe et à part le nom, commun en marine, rien ne rapproche les deux bateaux. Dans *Frank Mildmay* et dans *Le pauvre Jack* il y a des scènes de punition à bord d’un navire, où l’on fait plus ou moins largement usage du chat à neuf queues. Une scène du même ordre se retrouve chez Dumas, mais sans que les deux aient quoi que ce soit en commun, dans le ton, le vocabulaire, la longueur ou leur rôle dans l’intrigue. Il ne nous a pas été possible de retrouver dans cet échantillon, incomplet mais important, des romans de Marryat, la moindre ressemblance évidente avec des scènes du roman de Dumas. Certainement pas d’emprunts systématiques et grossiers, tels ceux que la critique du temps dénonce.

En dépit de ces résultats, ou de cette absence de résultats, il n’est évidemment pas plus justifiable d’affirmer l’inexistence complète d’une influence de Marryat sur Dumas qu’il ne l’est d’affirmer arbitrairement un plagiat quasi-total. Les influences peuvent se faire sentir bien autrement que simplement à travers la reprise mécanique de passages, de situations, de personnages ou d’intrigues. Il n’est pas à exclure, ainsi que le soupçonnait le critique du *Hood’s Magazine*, que la familiarité, pouvant paraître surprenante, de Dumas avec la terminologie nautique et les détails de la vie sur les bateaux de la marine anglaise ne soient dus à sa fréquentation des œuvres du romancier britannique. Mais d’autres sources demeurent tout aussi crédibles : Cooper, bien sûr, mais pourquoi pas Eugène Sue, l’inventeur français du roman maritime, ou quelqu’un de ses épigones de l’époque, bien oubliés maintenant ?

Ce qui saute aux yeux, cependant, sont aussi certaines différences significatives entre Dumas et Marryat. Le héros éponyme des *Aventures de John Davys* est notamment aidé dans son plan pour se venger des cruelles vexations du lieutenant Burke, par un juif, qui lui fournit des habits civils et lui réserve le passage sur un navire devant l’amener en Italie, après le duel dans lequel il tue son adversaire. L’œuvre de Marryat déborde de personnages de juifs marchands d’habits, prêteurs sur gages ou usuriers, présents dans chaque

²⁶ Pour les besoins de cette recherche nous avons eu recours à l’abondante collection du Centre Sablé de l’Université de Toronto, dont bon nombre d’ouvrages scannés sont disponibles librement en ligne. La liste des romans dans lesquels nous avons effectué des vérifications, dans leur édition française d’époque, figure à la fin de cet article.

port et toujours prêts à arnaquer les marins de passage, tous invariablement présentés en des termes violemment antisémites guère rares dans la littérature anglaise de l'époque. Dumas, dans son portrait de ce personnage, auxiliaire utile du héros, demeure fidèle à sa philosophie universaliste, qui, – tout en n'hésitant pas à attribuer des caractères spécifiques aux nations, sur la lignée de Montesquieu – rejette les condamnations en bloc, et insiste souvent et volontiers sur les aspects positifs, vecteurs de progrès et espérances d'amélioration, qui font que l'humanité entière peut avancer ensemble vers un futur de paix et d'égalité, même si à des vitesses variables²⁷.

De plus, les personnages positifs, quoique britanniques, doivent du moins en partie leur valeur à l'influence de la culture française. La mère du héros, orpheline, fille d'un baron ayant dû s'exiler en France car il s'était rangé du côté du prétendant, Charles Stuart, a été élevée par Mlle de Villeveille, une Française, et ses qualités morales, sur lesquelles la narration insiste, sont directement liées à cette éducation. Aussi, le capitaine du *Trident*, Stanbow, « avait conservé la tradition des formes élégantes et des manières polies, et s'était même fortifié dans le culte de cette tradition par un séjour de trois ou quatre années en France »²⁸. Même les souvenirs du père de John, lui-même officier de marine, qui a perdu une jambe dans une bataille contre les Français, présentent une admiration pour l'ennemi battu paraissant pour le moins suspecte de la part d'un personnage anglais :

Puis vint l'histoire de ses onze combats, et du dernier, le plus terrible de tous, où, une cuisse emportée, il s'était relevé sur le pont pour battre des mains en voyant s'abîmer un vaisseau dont l'équipage tout entier avait mieux aimé périr que de se rendre, et s'était enfoncé dans la mer, son pavillon cloué à son grand mât, et aux cris de : « Vive la France ! vive la République ! » (JD 9)

Le roman contient également diverses représentations critiques ou ironiques de la société anglaise, ainsi que des rappels épisodiques mais persistants de la supériorité des mœurs ou des vertus françaises, qu'on s'imagine mal figurant dans un roman de Marryat et qui n'apparaissent pas comme étant simplement plaquées par-dessus un texte qui aurait soi-disant été recopié. Ainsi, la cuisine d'outre-Manche, sujet habituel des lazzis français

²⁷ On se souvient du long discours figurant dans le roman *La San Felice*, où Dumas prend position contre les discriminations envers les juifs (*La San Felice*, Gallimard, Paris, 1996, p. 504-507).

²⁸ *Aventures de John Davys*, Le Vasseur, Paris, s.d., p. 19 (dorénavant indiqué par JD dans le texte).

dirigés contre l'Angleterre, apparaît évidemment en première place – ce qui n'étonne guère de la part du futur auteur du *Dictionnaire de cuisine* :

Quiconque a mis le pied à bord d'un bâtiment de guerre anglais sait ce que c'est que le dîner d'un midshipman. Un morceau de bœuf à demi rôti, des pommes de terre cuites à l'eau et revêtues de leur robe grise, une liqueur noirâtre baptisée du nom usurpé de porter, le tout dressé sur une table boiteuse, couverte du torchon qui sert à la fois de nappe et de serviette, et qu'on renouvelle tous les huit jours, forment l'ordinaire des Howes futurs et des Nelsons à venir. Heureusement, je sortais du collège et mon apprentissage était fait. (JD 18)

Un brasseur, personnage comique, met sur le compte de « l'imprudence qu'il avait faite de boire deux doigts de vin, liqueur pernicieuse s'il en fut jamais », « l'indisposition dont il venait d'être victime et qui n'était aucunement due à l'intempérance », tout en déplorant les habitudes culinaires de la mère du héros, car on « sai[t] bien, que c'est l'habitude des Françaises de boire de l'eau et de manger des sauterelles » (JD 10). Pour un roman soi-disant calqué sur un modèle anglais, ces nombreux passages peuvent surprendre.

Un « roman » qui n'en est pas un

Ces points établis, voyons brièvement l'intrigue des *Aventures de John Davys* pour pouvoir en analyser plus posément le contenu.

L'histoire, narrée à la première personne (ce qui est assez inhabituel pour l'auteur), commence avant même la naissance du personnage, racontant d'abord la rencontre de ses parents. Sa jeunesse fait l'objet de la première partie, comprenant les années passées dans un collège. À cela suivent l'enrôlement dans la marine et les expériences du héros sur le navire *Trident*. La rivalité avec le lieutenant Burke, supérieur tyrannique, coupable de la mort d'un innocent, le mène à le défier en duel. L'ayant tué, le héros est obligé de se sauver. Le navire qui l'emporte, sur lequel il fait la connaissance d'un Grec du nom d'Apostolidi, avec qui il se lie d'amitié, est abordé par des pirates. Après la bataille, ayant sauvé la vie au fils du chef pirate, qu'il avait lui-même blessé lors du combat, John Davys est accueilli dans leur île, où il tombe amoureux de la fille du chef, la belle Fatinitza. Voulant l'épouser, en dépit de leurs différences de rang et de nationalité, il décide de rentrer en Angleterre pour obtenir l'autorisation de ses parents. Il l'obtient et est exonéré par le tribunal pour la mort de Burke, mais le voyage se prolonge bien au-delà de ses attentes. Lors du retour, en traversant l'Albanie, il fait la rencontre du tristement célèbre

Ali-Pacha. Arrivé enfin sur l'île grecque où sa fiancée devrait l'attendre, il découvre que, selon les anciennes traditions de ces descendants des Spartiates, elle, et l'enfant qu'elle venait d'avoir de lui, ont été tués par le père et le frère pour venger l'honneur familial.

Comme on le voit, le roman porte les traces d'au moins trois genres différents : le roman d'apprentissage, le roman maritime, et le roman d'aventures et voyages. Ainsi qu'on l'a noté, il est construit essentiellement autour d'une série d'anecdotes qui se suivent, sans charpente narrative particulière, le long du « doux voyage de [l]a jeunesse » et « sur l'âpre et rude chemin de l'avenir » (JD 18). S'il s'avère difficile de retrouver dans ces pages les cas patents de plagiat dont on a accusé l'auteur, il est toutefois bien plus aisé d'y identifier des séries de thématiques, de situations et de réflexions typiques de Dumas, qui se développeront davantage dans ses productions ultérieures jusqu'à devenir, dans certains cas, l'équivalent de marques de fabrique. On peut facilement en passer certaines en revue. En premier lieu vient l'éducation à la liberté et au respect de l'autre, véhiculée à travers la narration d'une expérience d'enfance. Le héros possédant une volière, sa mère le sensibilise à la souffrance des oiseaux, dans une allégorie transparente de la condition humaine :

Elle m'expliqua que c'était injuste de profiter de la détresse du faible pour le réduire en esclavage ; elle me montra les oiseaux, aux premiers bourgeons qui reparurent, essayant de passer à travers le treillage pour se répandre au milieu de cette nature qui revenait à la vie, et ensanglantant leurs petites têtes aux barreaux de fil de fer qui les retenaient captifs. Pendant une nuit, un d'eux mourut ; ma mère me dit que c'était le chagrin de ne pas être libre. Le même jour, j'ouvris la cage, et tous mes prisonniers s'envolèrent en chantant dans le parc. (JD 12)

Ensuite vient l'éducation au courage. Chargé d'une mission dangereuse par le capitaine, John sent que « du moment que ma vie courait quelque chance, du moment qu'il y avait lutte enfin, il pouvait y avoir victoire, et la victoire justifie tout : c'est le talisman qui change le plomb en or » (JD 20). En troisième lieu, la prise de conscience du poids de l'injustice dans la vie sociale : « la loi n'est pas toujours le droit » (JD 29). Face à la manifestation de « la violence, légale peut-être, mais injuste » (JD 30), le héros choisit d'exercer la « vengeance » (JD 24), qui est la concrétisation de la justice individuelle, placée au-dessus des conventions sociales. Celles-ci se révèlent fausses de plus d'une manière, et les personnages positifs du roman sont inévitablement dépeints comme empreints de vertus morales qui leur accordent une noblesse d'âme bien supérieure à toute noblesse de naissance.

Ainsi, David, homme du peuple, victime innocente de la cruauté du lieutenant Burke, avait « une dignité qui semblait appartenir à un autre rang que celui qu'il avait reçu du hasard » (JD 31), et les pirates grecs chez qui le héros trouve un refuge adoptent un comportement bien au-dessus de leur condition apparente : « il y avait même dans ces deux hommes une instruction et une délicatesse qui semblaient si mal s'accorder avec leur état, que plusieurs fois je m'étais étonné de cette anomalie » (JD 71). Le héros lui-même, de naissance aristocratique, devient « un proscrit » (JD 72), non sans évoquer d'illustres prédécesseurs comme Hernani et bouclant ainsi la boucle entre le haut et le bas de l'échelle sociale. Autre élément important, qui manque rarement dans les romans dumasien, la découverte de l'amitié sincère et inconditionnelle, qui se manifeste souvent entre personnes très différentes. Ici, la rencontre entre John et Apostoli, le patriote grec mourant de phthisie, remplit plus qu'adéquatement cette fonction. À travers ce personnage, Dumas prête une dimension héroïque aux pirates du roman, « aigles de mer aux ailes rapides, qui fondent sur leur proie, puis se retirent dans des nids trop élevés pour que le lourd despotisme turc ose les y poursuivre », représentants d'un « peuple opprimé ». Et les mots de l'ami du héros anticipent bien d'autres créations dumasienne ultérieures qui toucheront à ce thème (*El Salteador*, *Pascal Bruno*) : « L'Espagne a ses guérillas, la Calabre ses brigands, le Magne ses Klephtes, l'Archipel ses pirates. Vienne le jour de la liberté, et tous redeviendront des citoyens » (JD 62).

On ne peut, pour terminer cette analyse trop rapide, oublier de mentionner la dialectique entre Providence, destin, fatalité et volonté – une constante du discours dumasien – qui sous-tend la partie du roman narrant l'amour impossible entre John et Fatinitza²⁹.

Les Aventures de John Davys sont ainsi clairement un roman de Dumas, portant en bonne vue les stigmates reconnaissables qui caractérisent l'essentiel de sa production. Mais justement, un roman dumasien, est-ce simplement un roman *original* de Dumas ?

²⁹ « [E]ntre deux personnes qui se quittent, se place aussitôt une divinité terrible, qui n'est plus la providence, mais le hasard » (JD 84) ; « [T]out ce qu'il est humainement possible de faire pour revenir à moi tu le feras ; mais le destin ne peut-il pas être plus fort que la volonté ? » (JD 97). Pour une analyse moins allusive de ces diverses caractéristiques de l'esthétique dumasienne, nous renvoyons à nos livres *Les fils de Monte-Cristo. Idéologie du héros de roman populaire* (Presses de l'Université de Limoges [PULIM] Limoges, 2002), et *Dumas l'irrégulier* (Presses de l'Université de Limoges [PULIM], Limoges, 2011).

De l'art du recyclage

La structure du roman, construit comme on l'a vu par une succession de tableaux, permet l'inclusion de scènes susceptibles d'en prolonger en principe indéfiniment la longueur. Le voyage du héros en Angleterre et retour (marqué par une rapidité hallucinante qui anticipe les déplacements du Comte de Monte-Cristo et les chevauchées furieuses des mousquetaires) est aussi interrompu par des arrêts. Un de ceux-ci permet à l'auteur de narrer une partie de la sanglante aventure d'Ali-Pacha, le tyran de Janina dont la figure réapparaîtra dans l'histoire d'Haydée, l'amoureuse d'Edmond Dantès. Or, il se trouve que c'est bien entre 1839 et 1840 que paraissent les volumes 7 et 8 des *Crimes célèbres*, dans lesquels, sous la signature de Félicien Mallefille³⁰, est présenté le parcours de ce despote oriental. Le texte de Mallefille est composé, nous dit-il, « d'après les savantes recherches de M. de Pouqueville »³¹. C'est également à l'*Histoire de la Grèce* de ce même auteur que renvoie Dumas dans son roman « pour connaître la vérité de tous ces détails » (JD 91), indiquant en plus volume et chapitre. Si on peut estimer sans peur de se tromper que Dumas a utilisé le résumé de Mallefille pour base, il ne l'a ni simplement repris, ni copié. Peu de passages ont des airs de famille évidents, et même ceux-là ont fait l'objet de modifications qui en affectent sensiblement le fond³². Dumas récupère également un personnage secondaire, la jeune fille Vasiliki, dont l'anecdote est rendue très brièvement par Mallefille (p. 81-82), pour en faire une figure plus marquante, qui croise par deux fois, en des moments clé, le chemin du héros.

D'autres histoires, en quelque sorte enchâssées, sont fournies par la mythologie grecque, citée par Apostoli, dont notamment la légende de Polycrate, empruntée d'Hérodote ; mais ces souvenirs de l'antique ne sont pas dénués de buts comparatifs avec le présent et ne peuvent donc pas être considérés des insertions gratuites simplement destinées à rallonger le feuilleton.

³⁰ Alexandre Dumas, Arnould, Fournier, Fiorentino et Mallefille, « Ali-Pacha », *Crimes célèbres*, Administration de Librairie, Paris, Tome 7, 1840, p. 307-334 et Tome 8, 1840, p. 3-146.

³¹ *Ibid*, Vol. 7, p. 313.

³² Un seul exemple, le discours d'Ali-Pacha essayant de persuader à ses soldats chrétiens de massacrer les habitants de Cardiki, qu'il a attirés dans un guet-apens. Mallefille écrit : « C'est à vous, braves Latins, s'écrie-t-il, que je confie maintenant le soin d'exterminer les ennemis de mon nom. Vengez-moi, et je reconnaîtrai ce service par les plus grandes récompenses ! » (p. 44) ; Dumas reformule ainsi, donnant au texte une toute autre dimension : « C'est à vous, braves Latins, s'écria Ali, que j'accorde l'honneur d'exterminer les ennemis de votre religion ; frappez au nom de la croix, frappez au nom du Christ ; tuez ! tuez ! » (JD p. 91).

Une de ces histoires enchâssées, particulièrement tragique, ressort avec force. Le bâtiment de John Davys arrive à Malte le lendemain de l'exécution d'un groupe de soldats d'origines diverses (Albanais, Esclavons, Grecs, Smyrniotes) appartenant au régiment de Froberg, qui s'étaient insurgés contre l'autorité britannique. Le héros introduit cette mini-narration presque en s'excusant de dévier du parcours de sa propre vie : « un régiment tout entier s'était révolté, et venait d'être détruit par la corde, le fer et le feu, jusqu'au dernier homme, et cela avec des circonstances si particulières, que ce récit, je l'espère, si en dehors qu'il soit de mes propres aventures, ne sera pas sans intérêt pour le lecteur » (JD 33). L'anecdote est fort simple : indignés par la discipline inhumaine qui leur est imposée par leurs instructeurs allemands, qu'ils ressentent comme une insulte, ces soldats, « les hommes les plus libres du monde, après les Arabes du grand désert », « se ru[èrent] sur les officiers, dont la sévérité avait si longtemps tenté leur vengeance [et] les égorgèrent comme des lions eussent fait de gladiateurs dans un cirque » (JD 33). Bon nombre de ces révoltés sont massacrés par les troupes anglaises dans des scènes d'une férocité révoltante. Sept d'entre eux se barricadent dans le fort Ricasoli (que Dumas écrit « Ricazoli »), où ils résistent aux assauts des troupes anglaises pendant une semaine. N'ayant plus ni eau ni vivres, ils font sauter le magasin à poudres du fort. On les croit morts dans cette explosion, mais en réalité ils se sont évadés à travers un passage creusé sous les murs du fort. Réfugiés dans une caverne près de la mer, affaiblis par le manque de nourriture, ils sont découverts quelques jours plus tard, faits prisonniers et rapidement exécutés.

L'anecdote paraît, de prime abord, n'avoir aucun rapport avec l'histoire du héros. Elle est parfaitement autonome par rapport à l'intrigue du roman, et cela à un tel point que déjà en février 1840, la même année de la parution des *Aventures de John Davys*, elle est republiée séparément dans le *Journal des journaux*³³, quoique sous le titre fautif « Exécution d'un régiment d'Albanais

³³ Publication qui se définit « *Revue de la presse non politique ou recueil de feuillets, contes, anecdotes, épisodes et articles remarquables, tant inédits qu'extraits de la presse contemporaine* ». L'histoire figure aux pages 31-39. Une première version fictionnelle de cette histoire peut se trouver dans l'ouvrage anonyme *Mémoires d'une contemporaine. La contemporaine à Malte et à Alger* (Paris, Moutardier, 1833, Chapitre IX, p. 124). Il s'agit d'un compte rendu très dilué des événements, qui suit également dans l'essentiel la version de la *Revue Britannique*, tout en ajoutant certains détails qui n'y figurent pas – comme le fait que les révoltés avaient changé le nom de leur régiment en « les Indépendants ». Une reconstruction historique de la révolte, bien mieux documentée que les autres, se trouve dans l'article de H. De Schaller, « Le Régiment de Watteville au service de l'Angleterre » (*Revue Historique Vaudoise*, no. 12, décembre 1894, p. 353-356). On y apprend notamment que le régiment prenait son nom du comte Tulliers de Froberg (« les ruines de Froberg, en français Montjoie, [...] sont situées en Franche-Comté »).

à Naples ». Or, ce passage est effectivement repris d'un article publié dans la *Revue Britannique* du mois de décembre 1828 (p. 219-233), intitulé « La révolte du régiment de Froberg », ayant paru originellement dans le *New Monthly Magazine*³⁴.

Dumas a-t-il copié cette histoire ? Il l'a sans doute récupérée, suivant pas à pas son développement sans modifier l'ordre des événements. Mais il l'a également enrichie considérablement, développant certaines parties, ajoutant des détails dramatiques inédits, multipliant les commentaires sur la nature indépendante des rebelles, sur leur incapacité à se plier à une discipline que leurs caractères nationaux ne pouvaient que percevoir comme odieuse³⁵. Ce passage, prétendument sans rapport aucun avec l'histoire du héros, se transforme ainsi en une préfiguration de la confrontation entre John Davys et le lieutenant Burke – entre une nature droite, qui obéit à des impératifs éthiques universels, et une autorité injuste, abusive, sadique, qui humilie et mortifie les inférieurs et les innocents. Loin d'être simplement une façon d'allonger de quelques pages un roman « mal ficelé », qui avancerait à l'aveuglette d'une anecdote à l'autre, sans savoir où il va, ce passage anticipe un moment important de l'intrigue et – à travers les figures des sept Grecs dont l'astuce arrive un temps à mystifier leurs maîtres anglais – présage également l'entrée en scène des pirates grecs, descendants des fiers Spartiates, qui luttent pour libérer leur pays du joug ottoman. Si on a accusé Dumas d'être un entrepreneur en littérature, ce qui n'est pas faux, on doit pouvoir partager, après une analyse attentive, le jugement exprimé par *Le Charivari* (5 novembre 1844) : « M. Alex. Dumas est comme M. Rothschild, il fait valoir l'argent des autres par le sien, avec cette différence qu'il n'emprunte pas à tout le monde. Ne lui prête pas qui veut : il choisit, et choisit bien ». Le malheureux destin du régiment de Froberg avait de quoi attirer le romancier. Et son écho peut s'entendre à plusieurs moments dans son œuvre, que ce soit dans la terrible scène de la mort des compagnons de Jésus, dans le roman éponyme – qui a plus qu'un air de famille avec ce passage – ou dans ses *Mémoires*, là où il évoque (sans

³⁴ La nouvelle de la révolte de ce régiment avait également eu des échos dans la presse française. Le *Journal de l'Empire* la donne dans son édition du 12 juin 1807, offrant un résumé de l'événement qui concorde en tous points avec le texte de la *Revue Britannique*.

³⁵ Pour vérifier le travail accompli par Dumas sur le texte original, nous avons recopié l'extrait du roman et l'article de la *Revue Britannique*, pour les comparer ensuite en utilisant la fonction idoine du logiciel Word. Le document qui en résulte montre de manière visuellement frappante l'étendue de la refonte opérée par le romancier. Aucune phrase ne demeure intouchée. Quoi qu'en ait dit Mirecourt, Dumas fait beaucoup plus qu'invertir l'ordre des propositions et changer dix mots. Il modifie systématiquement le texte de départ pour se l'approprier et intensifie l'effet dramatique de l'anecdote, ajoutant nombre de remarques de son cru.

cependant y avoir assisté en personne) la lutte des combattants du cloître Saint-Merry lors de l'insurrection de 1832 ; ou même encore, sur un ton bien plus léger, dans le siège de La Rochelle des *Trois mousquetaires*. Dans tous les cas, il s'agit bien de la résistance héroïque et désespérée d'un petit groupe de personnages courageux et astucieux face à un ennemi prépondérant. Ce qui est une thématique on ne peut plus dumasienne.

On nous pardonnera de croire que Dumas ait dû se sentir mis au défi par l'*incipit* de l'article, suintant le sarcasme, où l'auteur s'étonnait « que nos faiseurs de romans, qui cherchent à compenser la stérilité de leur imagination en mettant l'histoire au pillage, n'aient pas encore tiré parti des faits dont [il] fu[t] témoin ». Ces mots représentaient une gageure réellement impossible à ignorer pour un auteur faisant déjà régulièrement l'objet de telles accusations.

Malgré ce que le faux Thackeray de la *Revue Britannique* a voulu faire croire, *Les Aventures de John Davys* ne sont donc pas « à moitié » copiées de cette publication. L'anecdote du régiment de Froberg, largement revue et modifiée, ne prend pas tout à fait trois pages sur les 98 pages du roman dans l'édition Le Vasseur. Si on veut bien nous permettre un anachronisme, ce jugement – repris depuis sans vérification par tant de critiques qui croyaient s'élever en rabaisant Dumas – est un cas caractérisé de *fake news* avant la lettre. Et ce roman, sans avoir droit à la place d'honneur dans la vaste création du romancier, demeure un ouvrage très digne, marqué à chaque page par l'esthétique et l'éthique distinctives qui caractérisent l'ensemble de l'œuvre multiforme d'Alexandre Dumas.

Romans de Frederick Marryat consultés pour cette étude :

Pierre Simple, Gosselin, Paris, 1834.

Rattlin le marin, Gosselin, Paris, 1837.

Frank Mildmay, ou l'officier de la marine royale, Gosselin, Paris, 1837.

Ardent Troughton, ou le commerçant naufragé, Gosselin, Paris, 1838.

M. Le Midshipman Aisé, Meline, Cans et Compagnie, Bruxelles, 1838.

Le Vaisseau fantôme, Gosselin, Paris, 1839.

Joseph Rushbrook, ou le braconnier. Gosselin, Paris, 1841.

Le Pauvre Jack. Gosselin, Paris, 1841.

Le Pacha à mille et une queues, Gosselin, Paris, 1844.

Japhet, ou à la recherche d'un père, Gosselin, Paris, 1845.

Le Pirate et les trois cutters, Gosselin, Paris, 1845.

M. Violette, ou aventures d'un jeune émigré français de 1830, Gosselin, Paris, 1845.

Newton Forster, ou la marine marchande, Gosselin, Paris, 1846.

LE SACRE DU ROMANCIER

Le mulet de Monte-Cristo ou l'art des métamorphoses

Marie-France Borot
Université de Barcelona
mfranceborot@gmail.com

Rebut: 10 de febrer de 2021

Acceptat: 9 de març de 2021

RESUM

La mula de Montecristo o l'art de la metamorfosi

Actualitzant el mite de la metamorfosi Alexandre Dumas escenifica la muda física, intel·lectual, social, psíquica d'Edouard Dantès en Comte de Monte-Cristo. En descobrir sota l'ègida de l'abat Faria la veritat del seu empresonament, la destructivitat inherent a la condició humana, Dantès “el bon noi” es metamorfosa en venjador implacable. Focus incandescent, la venjança, aquí, no és pas una passió trista, sinó un principi actiu que anima a l'heroi i el matné jove. Ferit en el seu ésser, Dantès no delega la seva venjança en els tribunals que només sancionen el no respecte de les lleis quan es tracta de reparar una ferida narcisista, restaurar la seva dignitat. Exemplar, inquietant, sempre “misteriós”, l' “estrany viatger” fascina: l'estranyesa és “el condiment de la bellesa”.

PARAULES CLAU

Metamorfosi, Destructivitat, Venjança, Dignitat, Estranyesa.

RÉSUMÉ

Le mulet de Monte-Cristo ou l'art des métamorphoses

Actualisant le mythe de la métamorphose, Alexandre Dumas donne à voir la mue physique, intellectuelle, sociale et psychique d'Edmond Dantès en Comte de Monte-Cristo. Découvrant sous l'égide de l'abbé Faria- la vérité de son emprisonnement, la destructivité inhérente à la condition humaine, Dantès le « garçon rangé » se métamorphose en vengeur implacable. Foyer incandescent la vengeance n'est pas ici une passion triste mais un principe actif qui anime le héros, le maintient jeune. Atteint dans son être Monte-Cristo ne déléguera

pas sa vengeance aux tribunaux qui ne font que sanctionner le non-respect des lois, alors qu'il s'agit de réparer une blessure narcissique, de restaurer sa dignité. Exemplaire, inquiétant, mystérieux, « l'étrange voyageur » fascine : l'étrangeté est « le condiment de toute beauté ».

MOTS CLÉS

Métamorphose, Destructivité, Vengeance, Dignité, Étrangeté.

RESUMEN

La mula de Montecristo o el arte de la metamorfosis

Actualizando el mito de la metamorfosis Alexandre Dumas escenifica la muda física, intelectual, social, psíquica de Edouard Dantès en Conde de Monte-Cristo. Descubriendo bajo la égida del abad Faria, la verdad sobre su encarcelamiento, la destructividad inherente a la condición humana, Dantès el “buen chico” se metamorfosea en vengador implacable. Foco incandescente, la venganza, aquí, no es una pasión triste sino un principio activo que anima al héroe y lo mantiene joven. Herido en su ser no delega su venganza en los tribunales que sólo sancionan el no respeto de las leyes, cuando se trata de reparar una herida narcisista, restaurar la dignidad. Ejemplar, inquietante, siempre “misterioso”, el “extraño viajero” fascina: la extrañeza es el “condimento de la belleza”.

PALABRAS CLAVE

Metamorfosis, Destructividad, Venganza, Dignidad, Extrañeza.

ABSTRACT

The Mule of Monte Cristo or the art of metamorphosis

Taking up the myth of metamorphosis, Alexandre Dumas stages the physical, intellectual, social and psychic transformation of Edouard Dantès into the Count of Monte Cristo. Having learned the truth behind his imprisonment from the Abbot Faria, and the destructivity inherent to the human condition, the “good boy” Dantès metamorphoses into a relentless avenger.

An incandescent flame, vengeance here is no gloomy passion but an active substance driving the hero and maintaining him young. Wounded in his very being and delegating none of his vengeance to the courts - which would merely sanction a disregard of the law - he sets about healing a narcissistic wound and restoring his dignity. Exemplary, disturbing, always “mysterious”, the “strange traveller” fascinates: strangeness is the “spice of beauty”.

KEYWORDS

Metamorphose, Destructivity, Vengeance, Dignity, Strangeness.

Après Pline l' Ancien Alexandre Dumas raconte que les riches Romains «envoyaient d'Ostie à Rome, avec des relais d'esclaves [...] des poissons de l'espèce de celui qu'on appelle le *mulus* et qui [...] est probablement la dorade »¹. Amphitryon non moins fastueux, le Comte de Monte-Cristo, fait aussi apporter à ses invités ce poisson vivant. Le voir mourir est « un spectacle amusant » « car en mourant, il changeait trois ou quatre fois de couleur, et comme un arc en ciel qui s'évapore, passait par toutes les nuances du prisme [...] »².

Signe du luxe et du raffinement suprêmes du Comte, le « mulet » aux couleurs changeantes ne serait-il pas l'animal totémique de ce protagoniste qui passe d'une identité à une autre en virtuose de la métamorphose pour le plus grand plaisir du lecteur, toujours prêt à devenir autre, en se glissant dans la peau d'un personnage, surtout si celui-ci est divers, mystérieux, et possède le trésor fabuleux de l'île de Monte-Cristo nouvel Eldorado ?

La dorade et le Comte ont la mer en partage, c'est leur lieu de vie :

Et où habite ce Seigneur ?, qui se fait appeler Simbad le Marin
—Il habite sur la mer.³

Tout à la fois Simbad le pauvre portefaix et Simbad le Marin qui « acquit ses richesses au prix de terribles et d'étranges travaux initiaux »⁴, Edmond Dantès est aussi le frère d'Ulysse. A l'instar de *L'Odyssée*, le roman d'Alexandre Dumas bruit des rumeurs de la mer et des techniques de navigation. Edmond Dantès apparaît sur la mer et c'est sur la mer qu'il sort de la fiction, laissant à quai des protagonistes et le lecteur qui essuient une larme en apercevant leur héros « sur la ligne d'un bleu foncé qui séparait l'horizon de la mer Méditerranée »⁵. Romancier fraternel, Dumas manie délicatement la mélancolie des départs: son roman inconclusif peut laisser penser que la riche vie de Monte-Cristo continue dans la beauté du monde et dans l'ouvert.

C'est aux grands récits fondateurs des aventures humaines : *L'Odyssée*, *Les Mille et une Nuits* qui affirment le pouvoir des mots sur la mort, *La*

¹ Alexandre Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo*, Robert Laffont, Bouquins, 1997, préface, Dictionnaire et notes de Claude Schopp, p. 677.

² *Ibid.*

³ *Ibid.* p. 297.

⁴ *Le Livre des Mille et une Nuits*, T.II, Fasquelle NRF Gallimard, Paris, 1955, traduction littérale et complète de J.C. Mardrus, édition illustrée de 80 aquarelles par Van Dongen p. 10.

⁵ *Le Comte de Monte-Cristo*, *op. cit.* p. 1204.

Comédie Humaine que puise Alexandre Dumas, mais aussi aux romanesques sagas familiales. Son père Thomas-Alexandre Davy de la Paillerie, mulâtre devenu général des armées de la Révolution, était né d'une esclave noire de Saint Domingue Marie-Cesette Dumas et d'Alexandre-Antoine Davy de la Paillerie, « hobereau normand en mal d'aventures (...) qui n'avait pas hésité à vendre trois de ses enfants »⁶.

Le plus grand des Dumas- affirmera Anatole France- c'est le fils de la Négresse, c'est le général Alexandre Dumas de la Paillerie (...). Il offrit soixante fois sa vie à la France (...) et mourut pauvre. Une pareille existence est un chef-d'œuvre auquel il n'y a rien à comparer.⁷

Sauf l'admirable *Comte de Monte-Cristo*, vengeur implacable qui corrige les destins.

Avec « une plume, de l'encre et du papier », les « armes de la vengeance », l'écrivain, -en juste descendant de la négresse dont il prendra le nom « Douma » qui signifiait « dignité »-, va restaurer la dignité du « dieu paternel »⁸ jeté dans les geôles de Ferdinand IV, roi des Deux Siciles, dont il sortira souffrant⁹, et injustement mis à l'écart de l'armée par Napoléon. L'ombre invisible du père herculéen réduit à l'état de nécessaire plane sur cet énorme roman. *Le Comte de Monte-Cristo* est un « colossos »¹⁰, une statue colossale qui n'est pas l'image du mort, mais un double invisible. Par la grâce du conteur, et par la voie signifiante de l'homophonie (par laquelle se construit l'inconscient), le général « mulâtre »¹¹ n'est plus un vulgaire « mulet », hybride stérile issu de la saillie d'un âne avec une jument, mais un merveilleux poisson aux couleurs d'arc-en-ciel qui relie les hommes aux dieux.

⁶ Claude Schopp, *Alexandre Dumas, le génie de la vie*, Fayard, 1997, p. 24.

⁷ Cité par Claude Ribbe, « Le général Dumas (1762-1806), *Africultures*, 2005/3 n° 64, p. 47.

⁸ Claude Schopp, *Alexandre Dumas, le génie de la vie, op. cit.* p. 14.

⁹ « (Dumas précise que, le système digestif ruiné par le poison qu'on lui avait fait absorber pendant sa captivité italienne, [le général] avait à peu près cessé de se nourrir). ». François Taillandier, « Drôles d'amis », *Le grand Livre de Dumas*, Les Belles Lettres, 1997, p. 13. Et « il mourra (...) de la même maladie que Bonaparte, un cancer à l'estomac ». Claude Schopp, *Alexandre Dumas, le génie de la vie, op. cit.* p. 14.

¹⁰ Selon Jean Pierre Vernant le "colossos" est une pierre dressée qui n'est pas l'image du mort mais un double qui tantôt retient le mort au fond de son tombeau, tantôt permet d'établir le contact avec lui. Jean Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, François Maspéro, Paris, 1961.

¹¹ Mulâtre. « Ce mot d'origine castillane est dérivé de *mulo* (mulet), animal hybride. Ce mot d'abord appliqué en général à un métis est réservé au métissé d'un Noir et d'une Blanche ou d'une Noire et d'un Blanc » *Dictionnaire Historique de la Langue Française*, Le Robert

Les Métamorphoses n'ont cessé d'occuper le champ littéraire. Après Homère, Ovide, Apulée, Madame d'Aulnoy, Balzac et bien d'autres encore, Alexandre Dumas fit sien le vieux mythe¹², cette fiction qui dit la vérité. Jouant de tous les codes- herméneutique, sémantique, culturel, symbolique- Alexandre Dumas donne à voir la métamorphose d'Edmond Dantès en Comte de Monte-Cristo- en un long récit dans lequel la vengeance- et non l'amour- construit un vaste espace de paroles¹³, un roman polyphonique qui tient à la fois du roman d'aventure, du conte, de la tragédie, de la comédie et du mélodrame, ainsi le lecteur, métamorphosé en dorade, passe-t-il par « toutes les nuances du prisme » des émotions : il voit rouge, il a une peur bleue, rit jaune, et voit finalement la vie en rose, après avoir passé des nuits blanches captif de la « soif de lire »¹⁴

Aux origines donc, la vie est un roman. Seul le roman saura dire la vie, ses aventures; seul, il peut éclairer les « mystères de notre sort »¹⁵ et ces choses que nous ne comprenons pas : l'amour, la mort. Seul le roman qui donne une forme aux désordres de l'existence peut donner un sens aux vies insensées.

Le fils du général s'empara d'un genre conquérant : naguère honteux, le roman régnait désormais sur la vie littéraire, et tout particulièrement- en ces temps d'expansion de la presse- sur le feuilleton¹⁶. Né avec de nouvelles aspirations à la liberté et au bonheur¹⁷, ce genre, qui s'accommode mal des théocraties¹⁸, en est l'expression. « Ce genre bâtard dont le domaine est vraiment sans limite (...) ne connaît d'autres dangers que son infinie liberté »¹⁹ soulignait Baudelaire, et Arthur de Gobineau prédisait : « Le roman a devant lui

¹² Vd. Pierre Brunel, *Le Mythe de la Métamorphose*, Armand Colin, 1974.

¹³ Julia Kristeva parle de l'amour comme « constructeur d'un espace de paroles ».

¹⁴ Dans une lettre adressée au fils célèbre d'Alexandre Dumas le 15 avril 1872, Victor Hugo parle de « la grande âme bonne » d'Alexandre Dumas en ces termes : « Alexandre est un de ces hommes qu'on peut appeler les semeurs de civilisations ; il assainit et améliore les esprits par on ne sait quelle clarté gaie et forte ; il féconde les âmes, les cerveaux, les intelligences, il crée la soif de lire ; il creuse le génie humain, et il l'ensemence ». Cité par Claude Schopp, *Alexandre Dumas. Le génie de la vie, op. cit.* p. 592.

¹⁵ L'expression est de Germaine de Staël.

¹⁶ Jusqu'à ce que l'amendement Riancey (1850) que dénonça Nerval, vienne taxer ce « subtil poison d'une littérature démoralisante ».

¹⁷ «Le bonheur est une idée neuve en Europe » avait affirmé Louis Antoine de Saint-Just (1767-1794) guillotiné le 10 Thermidor an II, à 26 ans. Robert Mauzi, *L'idée de bonheur au XVIIIe siècle*, Armand Colin, Paris, 1960.

¹⁸ « Théocratie, point de roman » Etiemble, cité par Pierre-Louis Rey, *Le Roman*, Hachette Supérieur, 2007, p. 5.

¹⁹ Charles Baudelaire, *O.C., III*, Éd. Yves Florenne, Le Club Français du Livre, 1966, p. 557.

une carrière dont on ne peut deviner les bornes »²⁰. Amant de la liberté, Dumas écrivit le grand roman de la vengeance. Toutefois Monte-Cristo n'est pas Médée. A l'*Ananke* des tragiques, Dumas oppose, en un mouvement perpétuel, l'aventure humaine comme volonté de conquête. Ce romancier à l'appétit de vivre sans pareil, déverse la vie à foison sur d'inoubliables aventuriers qui courent d'actions en actions, de rebondissements en rebondissements, jouant leur vie comme une partie sans cesse relancée dans laquelle les rencontres avec la mort ne sont pas esquivées.

Entre mer et ciel surgit Edmond Dantès,

« un jeune homme au geste rapide et à l'œil vif »²¹ [...], il y avait dans toute sa personne cet air de calme et de résolution particulière aux hommes habitués depuis leur enfance à lutter avec le danger.²²

Comme « Bonaparte franchissant le col du Grand Saint-Bernard » sur son fougueux cheval blanc à l'assaut des cîmes, tel que le peignit Jacques-Louis David, Dantès le marin domine son embarcation, le « Pharaon », qui

se glissa aussi rapidement qu'il est possible de le faire au milieu de mille barques qui obstruent l'espèce de rue étroite qui conduit, entre deux rangées de navires, de l'entrée du port au quai d'Orléans²³.

La manière d'être, les gestes précis, la capacité de maîtrise dans les situations risquées construisent le héros. Debout sur le *Pharaon*, nom du dieu vivant, le jeune homme glisse- par métonymie- vers le dieu, dont il partage le don d'ubiquité. Il est partout et de nulle part.

Ulysse le fin marin avait Athéna pour alliée substantielle dans ses entreprises, mais en ce XIXe siècle positiviste les dieux se sont tus. Héros moderne, Edmond Dantès est seul. Aussi isolé que l'ilot de Monte-Cristo dont il portera bientôt le nom, il ne peut compter que sur sa force de caractère, son courage, son intelligence et sa perspicacité aussi grandes que celle de Jacques Collin alias Vautrin, Carlos Herrera..., autre maître ès métamorphoses dont l'œil « semblait aller au fond de toutes les questions, de toutes les consciences,

²⁰ Cité par Pierre-Louis Rey, *Le Roman*, op. cit. p. 177.

²¹ *Le Comte de Monte-Cristo*, op. cit. p. 3.

²² *Ibid.* p. 4.

²³ *Ibid.* p. 11.

de tous les sentiments »²⁴. Ces héros qui savent lire dans les consciences soulagent de l'angoisse devant l'opacité de l'autre toujours inquiétant.

Monte-Cristo surplombe les autres personnages. L'élévation- inscrite dans son nom motivé *Edmond, Monte-Cristo-* est la marque de cet homme hors du commun. Mais Edmond est aussi Dantès, promis par sa nomination à un destin « dantesque », tout à la fois terrifiant et grandiose. Sur les pas de Dante, Dantès descendra dans l'Enfer du Château d'If pour devenir Monte-Cristo, héros christique. Sa descente dans la tombe du cachot, lieu de mort lente, est une montée au Golgotha. « Jeté dans une tombe »²⁵, mort au monde, puis jeté dans la mer comme un cadavre dont il a osé prendre la place, il réussira à sortir du sac-utérus et renaîtra en naufragé. La naissance²⁶, assure Lucrèce le poète philosophe, est semblable à un naufrage.

Passé cette épreuve extrême, il renaît à la vie, et vivre c'est sentir, percevoir, se mouvoir, se nourrir peu, très peu, -contrairement à Porthos capable de manger entier un agneau à la broche-, mais avoir soif de savoir, jouir de la beauté, frémir sans le montrer, être d'une curiosité insatiable, « celle qui précipite certains poètes dans les amphithéâtres et les cliniques et les femmes aux exécutions publiques »²⁷, et Monte-Cristo au spectacle barbare de la *Mazzolata*, l'exécution à la masse, pour scruter la vie jusqu'en ses moments ultimes et étudier « comment ... les individus supportent ce suprême passage de l'être au néant »²⁸ ; vivre c'est savoir qu'on va mourir, oser risquer la mort, affronter ce qui vous laisse sans voix, c'est enfin être là, au milieu de ses amis et de ses ennemis à poursuivre inlassablement un projet de vengeance.

Et au bout de mille pages- car le romancier sait tresser à l'envi les fils multiples des vies croisées, et a l'art « d'échafauder des temporisations narratives »²⁹, de différer le dénouement- le lecteur pourra s'écrier avec

²⁴ Balzac, *La Comédie Humaine*, 2, *Le Père Goriot*, préface de P. G. Castex, présentation et notes de P. Citron, Aux éditions du Seuil, 1965, p. 221.

²⁵ A. Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo*, *op. cit.* p. 950.

²⁶ « Pareil au naufragé vomi au sein de l'onde,
L'enfant quand la Nature aux rivages du monde
Le dépose (...)

Gît sur la terre, nu, sans armes, sans abri [... » Lucrèce, *De Natura Rerum*, V, vers 222-227. Traduction d'André Lefèvre.

²⁷ Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*. O.C. I, *op. cit.* p. 205.

²⁸ *Le Comte de Monte-Cristo*, *op. cit.* p. 370.

²⁹ Umberto Eco, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, Grasset, 1966, p. 88.

Doniazade: « qu'il est terrible et prodigieux et téméraire Simbad le Marin »³⁰ alias Monte-Cristo, maître ès métamorphoses.

Revenu à la vie en société le voilà, auprès de la canaille de Carderousse, se faisant passer pour Italien afin de suivre la piste de ses ennemis, « vêtu de noir et coiffé d'un chapeau à trois cornes »³¹, en abbé Busoni, émule de l'abbé Faria, qui sait faire parler ceux qui ne le veulent pas. Devant le maire de Marseille, puis chez l'armateur Morrel, il apparaît « vêtu d'un frac bleu barbeau, d'un pantalon de nankin et d'un gilet blanc »³², et il a maintenant « la tournure et l'accent britannique ». Ces notations, qui soulignent les dons mimétiques de Monte-Cristo, alias Lord Wilmore, « premier commis de la maison Thomson et French ». Sa virtuosité à passer d'un rôle à l'autre à la barbe de ceux qu'il veut tromper, enchantent le lecteur qui s'identifie au héros vengeur. Plus que tout autre Alexandre Dumas sait « former société »³³ avec son lecteur, en multipliant les parenthèses, les notes, les digressions, l'ironie, les jeux de dupe : lorsque Danglars, se met à chercher des informations sur le comte c'est à l'abbé Busoni, puis à lord Wilmore que l'adresse le narrateur complice.

Dans le carroussel des identités changeantes, le nom même est une apparence. « Monte-Cristo » est un masque. Le signifiant « Edmond Dantès », qui identifiait le sujet et le faisait exister, a disparu : dans les oubliettes du château d'If le jeune marin mis au ban du monde des vivants n'est plus que « le numéro 34 ». Déshumanisé, dépouillé de son nom propre, il est forcé de renoncer à lui-même, de disparaître à soi. Dépersonnalisé, il devient « personne », un masque. Dans la tombe du cachot, Villefort a condamné Dantès à une mort symbolique et à la disparition de soi.

Qui êtes-vous ? qui êtes-vous ?» demande Villefort à Monte-Cristo

Je suis le spectre d'un malheureux que vous avez enseveli dans les cachots du château d'If. A ce spectre enfin sorti de sa tombe, Dieu a mis le masque de Monte-Cristo ³⁴.

³⁰ *Le Livre des Mille et une Nuits*, T.II *op. cit.* p. 69.

³¹ *Le Comte de Monte-Cristo*, *op. cit.* p. 231.

³² *Ibid.* p. 252.

³³ « Qui écoute une histoire forme société avec qui la raconte ». Walter Benjamin, « Le narrateur » in *Poésie et Révolution*, Denoël, 1971, p. 149. Traduction de Maurice de Gandillac.

³⁴ *Ibid.* p. 1144.

Masque désincarné, vidé de toute substance « Monte-Cristo » est une ombre que n'habite plus le souffle de la vie. Il a perdu l'appétit des mets, sauf celui de la « confiture verte », et celui de l'amour, c'est un fils certes, un ami parfois, mais jamais un amant. Souvent il est sujet au dégoût. Le dégoût, que provoque en lui la laideur physique et morale, « (l') écœure encore plus que la haine »³⁵. Revenu d'outre-tombe le Comte de Monte Cristo, comme Vautrin, est un « Trompe-la Mort » à jamais marqué de lividité cadavérique, stigmaté de la tombe que tous signalent sur son visage à la pâleur persistante. Et Edmond Dantès, restera longtemps un blanc dans le récit avant de réapparaître dans la profération foudroyante de son nom.

A changer de vêtements, de langues, ce personnage pourrait être une figure du « Moi », « objet fait comme un oignon »³⁶. Un « Moi » à la recherche de « Je » à l'identité toujours mystérieuse, qui tente de se réapproprier sa vie.

En ce long récit la métamorphose essentielle c'est la transformation-intérieure – d'Edmond Dantès en Comte de Monte-Cristo. Le jeune Marseillais, confiant jusqu'à la naïveté dans l'existence et dans les êtres, victime impuissante d'une dénonciation infâme, va se changer en Comte tout-puissant et savant. Au prix d'un passage initiatique par la prison et d'un long travail sous l'égide de l'abbé Faria- qui lui prodigue le trésor de ses connaissances, tout aussi précieux que celui du Cardinal Spada, Edmond Dantès sera l'objet d'une triple mue intellectuelle, sociale et psychique.

Au contact de l'abbé italien, vivante encyclopédie, il lui vient une « soif de science », aussi démesurée que celle de son initiateur. Avec Faria, le marin naît à la culture et au monde des idées. Il apprend trois ou quatre langues, les mathématiques, la physique, la chimie, la philosophie, le droit, les us et les coutumes. Comme de Vautrin, on peut dire de Monte-Cristo qu' « il connaissait tout (...), les vaisseaux, la mer, la France, l'étranger, les affaires, les hommes, les événements, les lois (...) »³⁷. Mais, lui, il a en outre acquis l'art de la politesse indispensable à la vie sociale :

L'abbé, homme du monde et du grand monde, avait en outre, dans ses manières, une sorte de majesté mélancolique dont Dantès, grâce à l'esprit d'assimilation dont la nature l'avait doué, sut extraire cette politesse élégante qui lui manquait

³⁵ *Ibid.* p. 509.

³⁶ Et poursuit Lacan: "On pourrait le peler et on trouverait les identifications successives qui l'ont constitué ». Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre I*, Seuil, 1975, p. 194.

³⁷ Balzac, *Le Père Goriot*, *op. cit.* p. 221.

et ces façons aristocratiques que l'on acquiert d'habitude que par le frottement des classes élevées et la société des hommes supérieurs.³⁸

Le fruste Marseillais s'est converti en « honnête homme » : il sait converser, il a le goût sûr, ses tenues sont toujours parfaites, il sait dominer ses émotions et semble avoir fait sienne l'impassibilité du dandy, non pour le plaisir de « n'être jamais étonné »³⁹ mais pour mener à bien son secret dessein.

La grande aventure du *Comte de Monte-Cristo* est l'avènement d'un nouvel être. Grâce à sa rencontre avec l'abbé Faria, pour lequel il éprouve quelque chose qui ressemble à l'amour, un amour qui s'adresse au savoir, naît en Dantès l'espoir de comprendre ce qui lui est arrivé :

Cet homme si intelligent, si profond verrait peut-être clair dans l'obscurité de son propre malheur où jamais lui-même n'avait rien pu distinguer.⁴⁰

Il met ainsi l'abbé en position de sujet-supposé-savoir.

— Alors, vous vous prétendez innocent du fait qu'on vous impute ?

— Complètement innocent [...]

— Voyons, dit l'abbé (...) racontez-moi donc votre histoire.⁴¹

Phare dans la nuit du non-savoir, Faria—en position d'analyste— va amener Dantès, à reconstituer son histoire, à percer l'énigme de son emprisonnement, en lui apprenant à mettre en relation des éléments épars, et à trouver, par le raisonnement, les déductions, la logique des enchaînements.

— Si vous vous voulez découvrir le coupable, cherchez d'abord celui à qui le crime peut être utile.

[...]

— A personne, mon Dieu ! J'étais si peu de choses.

— Ne répondez pas ainsi, car la réponse manque à la fois de logique et de philosophie [...]⁴².

³⁸ *Le Comte de Monte-Cristo*, op. cit. p. 160.

³⁹ Charles Baudelaire, *O.C. III*, Éd. Yves Florenne, Club Français du Livre, 1966, p. 484.

⁴⁰ *Le Comte de Monte-Cristo*, op. cit. p. 149.

⁴¹ *Ibid.* p. 150.

⁴² *Ibid.* pp. 151-152.

On a souvent reproché à Dumas, feuilletoniste payé à la ligne, sa propension à multiplier les dialogues, « expression de la paresse et de la routine »⁴³, c'est oublier l'habileté du « dramaturge faisant des romans »⁴⁴ à ramener l'art de la conversation dans ses longs récits, d'alléger la narration et, comme ici, de mettre en scène un processus de maïeutique :

—Qui vous a interrogé ? Est-ce le procureur du roi, le substitut ou le juge d'instruction ?

—C'était le substitut.

—Jeune ou vieux ?

—Jeune : 27 ou 28 ans.

—Bien ! pas corrompu encore, mais ambitieux déjà. (...) Quelles furent ses manières avec vous ?

—Douce plutôt que sévère.

—Lui avez-vous tout raconté ?

—Tout.

—Et ses manières ont-elles changé dans le courant de l'interrogatoire ?

—Un instant, elles ont été altérées, lorsqu'il eut lu la lettre qui me compromettait ; il parut comme accablé de mon malheur.

—De votre malheur ?

—Oui.

—Et vous êtes bien sûr que c'était votre malheur qu'il plaignait ?⁴⁵

Incisif, nerveux, ce dialogue met en scène l'art de poser les bonnes questions qui, du non-savoir, font émerger un désir inconscient qui bouleverse le héros et opère en lui une mutation.

Je suis fâché de vous avoir aidé dans vos recherches [...]

—Pourquoi cela ? demanda Dantès

—Parce que je vous ai infiltré dans le cœur un sentiment qui n'y était point : la vengeance.⁴⁶

⁴³ Selon l'expression de Maurice Blanchot, *Le Livre à Venir*, Gallimard, Folio Essais, 1986, p. 208.

⁴⁴ C'est ainsi que Dumas se présente.

⁴⁵ *Ibid.* p. 154.

⁴⁶ *Ibid.* pp. 156-157.

Le lecteur assiste *de visu* à l'émergence de la vengeance. Sur le visage de Dantès s'impriment alors « une raideur et une fermeté (...) qui accusaient une résolution prise »⁴⁷.

Foyer incandescent, le désir de vengeance devient le mobile de toutes les actions du héros, et donc le ressort dramatique du roman. Lorsque l'abbé Faria explique à Dantès :

tout ce qu'avec treize ou quatorze millions de fortune un homme (...) pouvait faire de bien à ses amis (...) ; (Dantès) songeait, lui, combien (...) un homme de treize ou quatorze millions de fortune pouvait faire de mal à ses ennemis⁴⁸.

Si Faria, abbé, pense à faire le bien, c'est parce qu'il appartient à une religion de l'amour, son élève en revanche ne participe pas des fables de la bienveillance. « Aimer son prochain comme soi-même » - ce commandement dont Lacan après Freud soulignait « le côté exorbitant »⁴⁹- n'est pas son fait. Même s'il n'atteint pas « l'égoïsme absolu »⁵⁰ d'un personnage sadien, il n'en déclare pas moins :

« Peut-être ce que je vais vous dire vous paraîtra-t-il étrange, à vous messieurs les socialistes, les progressistes, les humanitaires ; mais je ne m'occupe jamais de mon prochain [...] »⁵¹.

Edmond Dantès connaît l'étendue du mal logé au cœur de l'humain, parce qu'il a subi- corps et âme- les effets de l'envie, de la haine, une haine qui est là depuis toujours. Sans savoir qu'il s'adresse à Dantès, Fernand met bas son masque policé pour hurler à l'adresse de Monte-Cristo :

Je suis venu pour vous dire que je vous hais d'instinct ! qu'il me semble que je vous ai toujours connu, toujours haï !⁵²

⁴⁷ *Ibid.* p. 156.

⁴⁸ *Ibid.* p. 175.

⁴⁹ Jacques Lacan, *L'Éthique de la psychanalyse*, Seuil, 1986, p. 218. « (...) à chaque fois que Freud s'arrête, comme horrifié, devant la conséquence du commandement de l'amour du prochain, ce qui surgit, c'est la présence de cette méchanceté foncière qui habite le prochain » *Ibid.* p. 219.

⁵⁰ Maurice Blanchot, *Sade et Restif de la Bretonne*, Éd. Complexe, Bruxelles, 1999, p. 20.

⁵¹ *Le Comte de Monte-Cristo*, *op. cit.* p. 446.

⁵² *Ibid.* p. 977.

Au commencement est la haine⁵³, à l'instar de Baudelaire, lecteur de Sade⁵⁴, qui parle de « l'indestructible, éternelle, universelle et ingénieuse férocité humaine »⁵⁵ Alexandre Dumas n'est pas de ceux qui « préfèrent les contes de fées font la sourde oreille quand on leur parle de la tendance native de l'homme à la « méchanceté », à l'agression, à la destruction, et donc aussi à la cruauté ».⁵⁶ Avec Fernand, Danglars, Carderousse, Benedetto... l'écrivain met sur le devant de la scène la destructivité inhérente à la condition humaine. Sous le respectable procureur du roi perce le meurtrier vêtu de noir, «cette couleur funèbre », « n'était tranchée que par le léger liseré du ruban rouge qui passait (...) par sa boutonnière et qui semblait une ligne de sang tracée au pinceau »⁵⁷, note, par narrateur interposé, l'écrivain ami des meilleurs peintres⁵⁸. Cette légère touche de rouge ramène le sang de tous ceux que Villefort envoya à l'échafaud pour protéger l'ordre social ou sa carrière, et fait du procureur honoré de la Légion d'Honneur qu'il déshonore, un tueur :

Vous m'avez condamné à une mort lente et hideuse, vous avez tué mon père, vous m'avez ôté l'amour avec la liberté, et la fortune avec l'amour !⁵⁹

En interrompant le mouvement d'expansion qu'est la vie, le forfait de Villefort inflige à Dantès une privation d'être. Sans père, sans femme, Dantès est désormais sans recours contre la douleur d'exister. Ce père mort s'inscrit dans la lignée des pères assassinés, directement ou indirectement, Ali de Tebelen, le général Quesnel, Louis Dantès dont la mort est chaque fois l'objet de récits circonstanciés. Ce rapport insistant aux pères qui ne sont plus signe leur présence absolue.

Découvrant la vérité de son histoire, le mal à l'œuvre, le « garçon rangé » qu'avait connu sa fiancée Mercedès Herrera (cousine de Carlos Herrera ?) se métamorphose en vengeur implacable, ce rôle qui le jette dans l'action et inaugure une nouvelle vie, il l'endosse sans culpabilité :« que

⁵³ « La haine est plus ancienne que l'amour. La haine provient du refus primordial que le moi narcissique oppose au monde extérieur ». Sigmund Freud, *Pulsions et destin des pulsions*, Gallimard, Folio Essais, 1989, p. 42.

⁵⁴ « Il faut toujours en revenir à de Sade, c'est-à-dire à l'Homme Naturel pour expliquer le mal », Baudelaire, *Notes Intimes*.

⁵⁵ Ch. Baudelaire, *O.C. III, op. cit.* p. 1311.

⁵⁶ Sigmund Freud, *Le Malaise dans la civilisation*, PUF, 1973, p. 75.

⁵⁷ *Le Comte de Monte-Cristo, op. cit.* p. 531.

⁵⁸ Géricault, Vernet mais surtout Delacroix "un cas de guerre".

⁵⁹ *Ibid.* p. 1143.

le Dieu vengeur me cède sa place pour punir les méchants !! »⁶⁰ Née d'un sentiment d'injustice intolérable, et d'une douleur insoutenable, la vengeance de Monte-Cristo n'est pas une riposte à une colère. Pensée, programmée elle sera longue. La longueur de ce vaste programme d'action n'est pas une hérésie, elle fait le bonheur des lecteurs qui jouissent du projet de Dantès de répondre au mal par le mal.

J'ai admis que les longueurs que je voulais éviter- concède Umberto Eco éventuel traducteur du roman- [...] avaient une fonction stratégique fondamentale, elles créaient de l'attente en retardant les événements résolutives, elles étaient capitales pour ce chef-d'œuvre de la vengeance comme plat qui se mange froid [...] *Le Comte de Monte-Cristo* doit avancer lentement parce que c'est notre tourment qu'il raconte.⁶¹

Parce qu'il fut atteint dans son être, Monte-Cristo ne délèguera pas sa vengeance aux tribunaux qui ne font que sanctionner le non-respect des lois, alors qu'il s'agit de réparer une blessure narcissique, de restaurer l'image qu'il a de lui, sa dignité :

Ce que j'ai le plus aimé au monde après vous, Mercedes, c'est moi-même, c'est-à-dire ma dignité, c'est-à-dire cette force qui me rendit supérieur aux autres hommes ; cette force c'était ma vie ⁶²

La vengeance chez Monte-Cristo n'est pas une passion triste, mais un principe actif qui a la vertu de le soutenir, de l'animer, de le maintenir vivant :

Le malheur a fait mes cheveux gris, mes yeux ont tant versé de larmes qu'ils sont cerclés de veines violettes, mon front se ride. Vous, au contraire, Edmond, vous êtes toujours beau, toujours fier, toujours jeune. ⁶³

Par la vengeance, de victime l'offensé devient sujet agissant, sinon souverain. Dans la traque de ses ennemis, le « dieu vengeur » qui avance masqué, fait montre du même « caractère de justice et d'inflexibilité » que

⁶⁰ *Ibid.* p. 284.

⁶¹ Umberto Eco, *Dire presque la même chose, mais autrement. Expériences de la traduction*, Grasset, 2007, p. 146.

⁶² *Le Comte de Monte-Cristo, op. cit.* p. 953.

⁶³ *Ibid.* p. 1154.

le général Dumas. Tantôt Erinnye « inflexible »⁶⁴ réclamant la loi du talion pour ses ennemis, tantôt « bienveillant » pour ceux qui le méritent, Monte-Cristo alias lord Wilmore et Simbad le Marin, évitera la banqueroute et donc le suicide à l'armateur Morrel, homme juste, et sauvera d'une mort prématurée Valentine, la fille de Villefort son ennemi, mais fiancée secrète de Maximilien Morrel son protégé.

Afin d'accomplir sa vengeance l'homme supérieur descend dans l'arène sociale. La force de ce roman vient de ce qu'il mêle l'Histoire de la première moitié du siècle à l'histoire particulière de Dantès nouée aux Cent-jours, et à la Restauration dont Dumas fait sentir « la tension aiguë, qui l'anime d'un bout à l'autre, et qui la rend si vibrante, entre l'ancienne France et la nouvelle. »⁶⁵ Avec Monte-Cristo le lecteur n'explorera pas les classes laborieuses, ou les bas fonds de Paris et leurs mystères mais les hautes sphères du pouvoir politique et financier de la monarchie bourgeoise de Louis-Philippe, le « roi citoyen ». « Enrichissez-vous, améliorez la condition morale et matérielle de la France ! » L'injonction de Guizot, le ministre huguenot, avait été entendue. Les ennemis de Monte-Cristo avaient prodigieusement prospéré. Villefort, l'ambitieux royaliste, fils d'un père bonapartiste qu'il renie, était maintenant procureur du roi, inatteignable dans cette position comme dans une ville forte. L'auteur de la lettre de dénonciation, Danglars, le comptable à la dent dure « envers ses subordonnés »⁶⁶ était devenu baron, et un banquier, coutumier des spéculations et des détournements d'argent. Fernand, son complice, enrôlé dans l'armée lors des cent jours, s'y était enrichi en vendant des fournitures. Traître fieffé, il avait finalement « trahi, vendu, assassiné son bienfaiteur Ali Pacha »⁶⁷, et, dans cette société dominée par l'argent et l'hypocrisie, s'était hissé au rang de comte et pair de France. Seule la fortune a droit au respect, avait déclaré Guizot aux électeurs de Lisieux, Albert de Morcef et le baron de Danglars ne pensaient pas autrement :

Si je n'étais pas vicomte, je ne serai plus rien, tandis que vous, vous pouvez sacrifier votre titre de baron, vous resterez toujours millionnaire !

—Ce qui me paraît le plus beau titre sous la monarchie de juillet, reprit Danglars⁶⁸

⁶⁴ Telle Atropos, « l'inflexible » devant le tribunal des hommes fondé par Athéna pour juger Oreste.

⁶⁵ Pour le dire avec Julien Gracq, *Carnets du Grand chemin*, José Corti, 1992, p. 211.

⁶⁶ *Le Comte de Monte-Cristo*, op. cit. p. 5.

⁶⁷ *Ibid.* p. 977.

⁶⁸ *Ibid.* p. 745.

Dans ce roman à effet de réel l'argent règne, comme chez Balzac, mais ici à l'argent des financiers se mêle l'inépuisable richesse des contes : Monte-Cristo, l'île au trésor peuplée de contrebandiers a tout de la caverne d'Ali Baba et des 40 voleurs. La richesse des *Mille et une nuits* est l'agent de la vengeance que le lecteur attend d'un vengeur sans reproche dans ce monde de canailles.

Afin d'exécuter sa vengeance, le vengeur avançait masqué. La révélation –propre au genre- est ici le dévoilement du nom. Celui de Benedetto, l'ancien bagnard, celui de Fernand sous le masque de Morcerf. Et lorsque le nom de Dantès toujours caché, *absconditus* comme on le dit de Dieu, résonne, il foudroie : « Je suis Edmond Dantès ! Danglars ne poussa qu'un cri et tomba prosterné ». ⁶⁹ Telle est la puissance du nom.

De même, le nom sonnera l'hallali de Mortcerf. Il suffit que le comte profère : « Je suis Edmond Dantès »⁷⁰ pour que Morcerf se donne la mort. Le nom authentifie l'acte de vengeance : « qu'est-ce qu'un acte, sinon ce qui peut être authentifié par le nom ? »⁷¹

Plus que tout Danglars aimait l'argent, Monte-Cristo ruinera le banquier, l'homme aura la vie sauve. Un sort plus terrible attend Villefort. Ayant condamné sa deuxième femme, empoisonneuse familiale, à s'empoisonner pour éviter le scandale de l'échafaud, le procureur retrouve deux cadavres. A la vue de son enfant tué par sa mère avant qu'elle ne se suicide, Villefort devient fou, à jamais étranger à lui-même dans la forteresse désertée de son moi. Témoin de ce meurtre, Monte-Cristo n'est plus l'impassible Comte :

Pâle, l'œil morne, la poitrine oppressée, tous les traits de cette figure ordinairement si calme et si noble étaient bouleversés par la douleur. ⁷²

Profondément ébranlé par ce spectacle digne des tragédies antiques, le vengeur « comprit qu'il venait d'outrepasser les droits de la vengeance ; il comprit qu'il ne pouvait plus dire : Dieu est pour moi et avec moi. »⁷³ Humain, très humain, le Comte de Monte-Cristo n'est plus l'inébranlable.

Le roman, comme la vie, obéit à la loi du changement. Et lecteur aime cet homme bouleversé comme il a aimé son impassibilité, son sang-froid ; il

⁶⁹ *Ibid.* p. 1190.

⁷⁰ *Ibid.* p. 976.

⁷¹ Gérard Pommier, *Le Nom propre, Fonctions logiques et inconscientes*, PUF, Philosophie d'aujourd'hui, 2013, p. 101.

⁷² *Le Comte de Monte-Cristo*, op. cit. p. 1144.

⁷³ *Ibid.*

a aimé sa lucidité, et il aime sa part d'ombre. Mystérieux toujours, Monte-Cristo est « l'inconnu », « l'étrange voyageur », « l'étranger », mais l'étrangeté n'est-elle pas « le condiment de toute beauté ? »⁷⁴. Inquiétant, il a parfois « un regard d'une férocité étrange ». « un rire étrange montre ses dents blanches et aiguës »⁷⁵. Cet homme qui, partout dans le monde assiste aux exécutions, jouirait-il de ce spectacle ? prendrait-il goût à la tuerie à l'instar d'Annibal de Coconas ⁷⁶? A travers Franz d'Épinay⁷⁷, l'auteur ne se fait pas faute de dévoiler le côté inquiétant du héros. Les commentaires toujours suspicieux de Franz, relayés par ceux de Comtesse G..., personnage de passage, transforme Simbad le Marin en figure maléfique :

que pensez-vous de cet homme ?

—que cela me paraît être lord Ruthwen⁷⁸ en chair et en os »

D'un lord bienveillant- lord Wilmore- à l'autre, Monte- Cristo se transforme en « gentleman vampire »⁷⁹, ni vivant, ni mort, capable de prendre des formes multiples, et maintenu en vie grâce au sang de ses victimes qui accroit sa vigueur et le fait rajeunir. Monte-Cristo, lui, affirme être le « spectre » de Dantès qui revient- comme tout spectre- pour accomplir sa vengeance, une vengeance éclatante.

Paraphrasant Ezéquier le lecteur dirait volontiers à Monte-Cristo : « Tu étais un modèle de perfection (...), merveilleux de beauté (...). Mille pierres précieuses formaient ton manteau »⁸⁰, j'ai aussi trouvé le mal en toi, mais tu continues à resplendir : n'es -tu mon « semblable, mon frère ? ».

⁷⁴ Charles Baudelaire, *O.C.II. op. cit.* p. 448.

⁷⁵ *Le Comte de Monte-Cristo, op. cit.* p. 301.

⁷⁶ L'un des protagonistes du massacre de la Saint-Barthélemy dans *La Reine Margot*.

⁷⁷ Claude Schopp précise que dans les deux premières versions de ce roman né des *Impressions de voyages à Paris*, « le texte est un récit à la première personne dont le narrateur est Alexandre Dumas lui-même ; ces versions (...) sont chargées de ratures qui les transforment en récit à la troisième personne dans lequel le rôle de Dumas est tenu par Franz d'Épinay... *Le Comte de Monte-Cristo, op. cit.* p. 284, note 2.

⁷⁸ «Héros du *Vampire*, nouvelle de Polidori, attribuée à Byron », *Ibid*, p. 358 note 2.

⁷⁹ C'est ainsi que Tristan Corbière, dans *Les Rayons jaunes*, dénomme Lord Byron.

⁸⁰ Ezéquier, 28-12.

Écrire l'Histoire de l'humanité. Destin d'un roman monstre

Claude Schopp

Président de la Société des Amis d'Alexandre Dumas

claude.schopp@icloud.com

Rebut: 1 de febrer de 2021

Acceptat: 26 de febrer de 2021

RESUM

Escriure la Història de la humanitat. Destí d'una novel·la monstre

Isaac Laquedem va conèixer una carrera plena d'aventures i de contrarietats. Es va començar a Brussel·les al febrer/mars de 1852 i tracta sobre el mite del Jueu errant. Aquest reapareix en el relats de Nodier que sap que el seu veritable nom és Isaac Laquedem. És un personatge que té diverses cares al llarg de la Història. Amb *Isaac Laquedem* Dumas vol contar la història de la humanitat. Comença a publicar-la al *Constitutionnel*, però paren la publicació els directius del diari i les autoritats eclesiàstiques conjuntament: no s'accepta la part dedicada a Crist i s'exigeix la supressió de la mateixa. Finalment el diari para definitivament la publicació i, malgrat els propòsits de Dumas d'acabar la novel·la, no ho farà mai i queda inacabada.

PARAULES CLAU

Jueu Errant, humanitat, història, Crist, *Le Constitutionnel*.

RÉSUMÉ

Écrire l'Histoire de l'humanité. Destin d'un roman monstre

Isaac Laquedem connut une carrière aventureuse et contrariée. Commencé à Bruxelles en février/mars 1852, porte sur le mythe du Juif Errant. Il reparaît dans les récits de Nodier, qui sait que son nom véritable est Isaac Laquedem. C'est un personnage réapparaissant sous différents visages au long de l'Histoire. Dans *Isaac Laquedem* Dumas veut raconter l'histoire de l'humanité. Il commence à la publier dans *Le Constitutionnel*, mais la publication est arrêtée à la fois par la direction du journal et par les autorités ecclésiastiques : on n'accepte pas la partie consacrée au Christ et on exige la suppression de toute cette partie.

Finallement le journal arrête la publication définitivement et, malgré les propos de Dumas de terminer le roman, il n'y arrivera pas et il reste inachevé.

MOTS CLÉS

Juif Errant, humanité, histoire, Christ, *Le Constitutionnel*.

RESUMEN

Escribir la Historia de la humanidad. Destino de una novela monstruo

Isaac Laquedem conoció una carrera llena de aventuras y contrariedades. Empezada en Bruselas en febrero/marzo de 1852, nos habla del mito del Judío Errante. Reaparece en los relatos de Nodier, quien sabe que su verdadero nombre es Isaac Laquedem. Es un personaje que reaparece bajo diferentes rostros a lo largo de la Historia. En *Isaac Laquedem* Dumas quiere contar la historia de la humanidad. Empieza a publicarla en *Le Constitutionnel*, pero la publicación se para a la vez por parte de la dirección del periódico y por parte de las autoridades eclesiásticas: no se acepta la parte dedicada a Cristo y se exige su supresión. Finalmente el periódico para la publicación definitivamente y, a pesar de los propósitos de Dumas de terminar la novela, no consigue hacerlo y quedará inacabada.

PALABRAS CLAVE

Judío Errante, humanidad, historia, Cristo, *Le Constitutionnel*.

ABSTRACT

Write the History of Mankind. Fate of a monster novel

Isaac Laquedem had an adventurous and thwarted career. Begun in Brussels in February / March 1852, focuses on the myth of the Wandering Jew. He reappears in the accounts of Nodier, who knows that his real name is Isaac Laquedem. He is a character who has reappeared in different faces throughout history. In *Isaac Laquedem* Dumas wants to tell the story of humanity. He began to publish it in *Le Constitutionnel*, but the publication was stopped both by the management of the newspaper and by the ecclesiastical authorities: the part devoted to Christ was not accepted and the entire part was demanded to be deleted. Eventually the journal ceases publication for good and, despite Dumas' words to complete the novel, it will not succeed and it remains unfinished.

KEY WORDS

Wandering Jew, humanity, story, Christ, *Le Constitutionnel*.

« Habent sua fata libelli »¹ ...

J'avais déjà écrit cet hémistiche, chers lecteurs, et j'allais inscrire au-dessous le nom d'Horace, lorsque je me demandai deux choses : si je me rappelais le commencement du vers et si ce vers était bien du poète de Venusium.

Chercher dans les cinq ou six mille vers d'Horace, c'était bien long, et je n'ai pas de temps à perdre.

Cependant, je tenais beaucoup à cet hémistiche, qui s'applique merveilleusement au livre que vous allez lire.

Ce début de préface du *Capitaine Paul* conviendrait aussi bien à *Isaac Laquedem* tant l'histoire de ce dernier roman connut une carrière aventureuse et contrariée.

Il convient, comme dans un roman du maître, de fixer dès l'entame le cadre spatio-temporel de la genèse de l'œuvre. Le lieu ? C'est Bruxelles, où l'écrivain, failli et menacé de contrainte par corps, s'est réfugié. À l'Hôtel de l'Europe, plus précisément, où il attend que soit prête à l'accueillir la maison louée au 77, boulevard de Waterloo. Le temps ? en février ou mars 1852.

Le failli aussitôt installé dans la capitale belge s'est jeté dans le travail : les titres issus de ces premiers mois d'exil, *Les Drames de la mer* comme *Le Pasteur d'Ashbourn* relèvent plutôt de l'alimentaire. Par ailleurs faute de l'*Histoire de la Révolution* de Michelet, il n'a pu, assure-t-il, continuer *La Comtesse de Charny*, dernier volet des *Mémoires d'un médecin*.

Seule réussite : un roman champêtre inspiré de la nouvelle de l'écrivain flamand Henrik Conscience intitulée *De Ioterling* (*Le Conscrit*, 1850). Ce roman récrit qui raconte les mésaventures d'un conscrit de 1810 à 1815, a ému les lecteurs du *Pays*. Ce journal, racheté en avril 1851 par l'homme d'affaires Jules Mirès, affiche sa proximité avec le pouvoir en adoptant pour sous-titre « Journal de l'Empire » Il compte en 1853 environ 16 000 abonnés.

C'est dans une lettre à Anténor Joly, responsable de la partie littéraire du *Pays* que, se félicitant du succès de *Conscience*, Dumas développe un projet grandiose :

« Ne pourriez-vous pas profiter de notre succès pour faire traiter avec Cadot [Alexandre Cadot, éditeur majeur de Dumas] d'*Isaac Laquedem ou l'Expiation* ? Vous aurez là-dedans un roman comme vous en voulez un, c'est-à-dire de 15 à 18 volumes.

¹ « Les livres ont leur propre destinée. » Térence, vers 1286, de *De litteris, De syllabis, De Metris* « Sur les lettres, les syllabes et les mètres » : *Pro captu lectoris habent sua fata libelli* « Par l'esprit du lecteur, les livres acquièrent leur propre destin. »

J'ai toutes les peines du monde à me mettre à une analyse, attendu qu'une analyse tiendra 10 pages. Si vous en désirez une, je la ferai »²

Ce projet, à l'en croire, n'est pas pour lui un sujet entièrement neuf : « J'ai depuis 1832, dans la mémoire, le plan d'un *Juif errant*, auquel je puis me mettre au premier moment de repos que j'aurai conquis et qui sera un de mes meilleurs livres.

Aussi n'ai-je qu'une crainte, c'est de mourir sans l'avoir fait. »³, a-t-il affirmé dans *Mes mémoires*, au début de cette année 1852.

Construite à partir d'une parole de Jésus, extraite de l'*Évangile* de Jean (21- 22-23), la tradition orale a fait du Juif errant tantôt un cordonnier qui, lors de la montée du Golgotha, aurait refusé à Jésus de s'arrêter dans son échoppe pour se reposer, tantôt le concierge de Pilate qui, frappant le Christ, lui aurait intimé l'ordre de marcher, tantôt encore un nommé Malchus, serviteur du Grand-Prêtre, blessé à l'oreille par Pierre lors de l'arrestation de Jésus. Au XVI^e siècle, un nom différent celui d'Ahasverus a été attribué au personnage maudit.

Selon Dumas, le juif errant reparaisait régulièrement dans les récits de Nodier : le conteur affirmait avoir eu « l'occasion de le rencontrer: la première fois à Rome du temps de Grégoire VII ; la seconde à Paris, à la veille de la Saint-Barthélemy, et la dernière à Vienne en Dauphiné » ; il aurait rassemblé sur lui les documents les plus précieux. Et, à ce propos, il relevait une erreur dans laquelle étaient tombés les savants et les poètes, et particulièrement Edgar Quinet⁴ : « ce n'est pas Ahasvérus, – qui est un nom moitié grec, moitié latin, – que s'appelait l'homme aux cinq sous, c'était Isaac Laquedem » : de cela il pouvait en répondre, il tenait le renseignement de sa propre bouche⁵.

Ce que Nodier racontait autrefois « adossé au chambranle de la cheminée [de l' Arsenal], les mollets au feu, le dos à la glace », Dumas s'apprête à l'écrire dans son l'exil bruxellois, où il croit avoir trouvé la tranquillité propice à la conception d'une grande œuvre.

² Autographe : Bibliothèque municipale du Havre, ms 391,f. 75. L.a.s., s.l.n.d. [cachet p. : Bruxelles, 12 mars 1852].

³ *Mes mémoires*, chap. CXVIII, *La Presse*, 24 juillet 1852. Le ms du chapitre est déjà en mars entre les mains de Girardin.

⁴ Edgar Quinet, *Ahasvérus*. rue des Beaux-Arts n°6, Chez Guyot, Paris, 1833.

⁵ A. Dumas, *La Femme au collier de velours*. édit. Lévy, p. 29. Pré-originale, *Le Constitutionnel*, 25 septembre 1849.

Le plan du roman s'inspirerait des trois apparitions du Juif errant à Nodier. Le 16 mars 1852, Dumas précise par ailleurs pour Joly le genre auquel il entend rattacher son roman :

Le roman] « est fantastique comme vous le désirez »

En même temps, il en développe le plan, faisant passer de trois à cinq le nombre de romans contenus dans l'ouvrage rêvé :

Que diriez-vous d'un immense roman en 8 volumes du *Pays* qui commanderait à Jésus-Christ et qui finirait avec le dernier homme de la création, donnant cinq romans différents, un sous Néron, un sous Charlemagne, un sous Charles IX, un sous Napoléon, un dans l'avenir.

Je comptais faire ce roman entièrement composé dans ma tête pour une revue, attendu que le feuilleton coupe trop l'intérêt mais en faisant le feuilleton plus long, on arrive au même résultat [...].

Les héros principaux sont le juif errant, Jésus-Christ, Cléopâtre, les Parques, Prométhée, Néron, Poppée, Narcisse, Octavie, Charlemagne, Roland, Vitikind, Velléda, le pape Grégoire VII, le roi Charles IX, Catherine de Médicis, le cardinal de Lorraine, Napoléon, Marie-Louise, Talleyrand, le Messie et l'Ange du Calice.

Ceci vous paraît fou, mais demandez à Alexandre qui connaît l'ouvrage d'un bout à l'autre ce qu'il en pense ⁶.

Dumas reprend ainsi le récit qu'il attribue à Nodier.

Le roman du temps de Grégoire VII, à Rome, outre le pape, aura pour personnages Charlemagne, Roland, Vitikind et sans doute Velléda, non pas la patriote rhénane du temps de Vespasien, mais l'incarnation de l'esprit de résistance teuton.

Le roman, qui se déroulera à la veille de la Saint-Barthélemy, verra s'affronter Charles IX, Catherine de Médicis et le cardinal de Lorraine.

Le roman qui a pour lieu Vienne, se confondra sans doute avec le roman napoléonien.

On distingue cependant dans le nouveau plan un prologue (et un épilogue qui ouvriront et fermeront l'œuvre colossale).

⁶Autographe : BnF, n.a.fr. 24 641, f. 363. L.a.s., s.l.n.d. [Bruxelles, 16 mars 1852, vraisemblablement à Anténor Joly].

Il y a dans la présentation du projet un enthousiasme, une volonté de convaincre, qui attestent, en ce mois de mars 1852 une ambition littéraire retrouvée. Porté par son sujet, Dumas ne songe pas moins qu'à écrire l'histoire du monde, des origines mythiques (Prométhée) à sa fin (l'Ange du Calice, le Messie), en la saisissant dans ses moments essentiels qu'il a définis dans cette œuvre fondatrice qu'est *Gaule et France* :

Trois hommes, selon nous, ont été choisis de toute éternité dans la pensée de Dieu pour accomplir l'œuvre de régénération :

César prépare le Christianisme

Karl-le-Grand la Civilisation

Napoléon la liberté ⁷

Charlemagne et Napoléon figurent bien dans le plan, mais pourquoi Jules César a-t-il été écarté, lui qui a préparé le christianisme en rassemblant dans les bras de Rome quatorze peuples sur lequel le Christ a pu se lever.

La chronologie impose ses lois : César est mort trop tôt pour rencontrer le Juif, contemporain du Christ. Il revient donc à son successeur, Néron, de préparer, en persécutant les chrétiens, l'avènement du christianisme.

Le second homme providentiel, Charlemagne, a préparé la civilisation en brisant la migration des peuples barbares, incarnés dans le roman par Vitikind et Velléda.

Le troisième homme providentiel, Napoléon, a muselé la folie de liberté frappant la France, tandis que ses armées répandaient la liberté à travers toute l'Europe⁸.

La Providence, pour parvenir à ses fins, utilise donc des voies détournées: c'est le païen César (ou Néron) qui prépare le christianisme ; c'est le barbare Charlemagne qui prépare la civilisation; c'est enfin le despote Napoléon qui prépare la liberté. Ces génies aveugles qui viennent à neuf cents ans d'intervalle sont ses jouets :

Ne serait-on pas tenté de croire que c'est le même homme qui reparait à des époques fixes et sous des noms différents pour accomplir une pensée unique ? ⁹

⁷ *Gaule et France*, Épilogue, édit. Michel Lévy, p. 290. Voir Alexandre Dumas, *Gaule et France*. Édition critique par Julie Anselmini, Classiques Garnier, Paris, 2015, p. 239.

⁸ *Gaule et France*, *op. cit.*, p. 240.

⁹ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 242.

C'est là, on peut le supposer, la vision de l'Histoire que Dumas entend développer dans *Isaac Laquedem*. La conception d'un même personnage réapparaissant sous différents visages rencontre tout naturellement la légende du Juif errant, condamné à vivre éternellement : le Juif est le spectateur passif des grandes actions qui changent le monde, le témoin privilégié de la marche de l'Histoire.

Au bas de la lettre qu'il a reçue, Anténor Joly a inscrit : « R[épondu] le 23 [mars 1852] Le Roman monstre »¹⁰

Afin de convaincre définitivement celui-ci, Dumas lui fait porter par Alexandre, son fils, les premiers chapitres de l'ouvrage :

Passe montrer à Anténor Joly qu'il n'opère pas sur le vide. Remets-lui toujours ce demi-volume. Il recevra le reste [du premier volume] à la fin du mois afin que nous puissions toucher les 2000 f. ¹¹

Quelques jours plus tard, le 26 mars 1852, il propose l'ouvrage monstrueux à l'éditeur anglais F. Sinnett. Cependant il y a apporté quelques retouches : la galerie des personnages s'est encore enrichie et le nombre des volumes s'est multiplié :

Quant au grand roman dont je vous parle, oui, j'ai un immense cadre, vingt à vingt-cinq volumes. Un drame religieux, social, philosophique, amusant surtout comme tout ce que je fais, — chrétien, évangélique. Du Byron sans le doute, de la consolation toujours. Des anges mêlés à la vie humaine. Un roman du temps de Néron, un roman du temps de Charlemagne, un roman du temps de Charles IX, un roman du temps de Napoléon, un roman dans l'avenir, tout est enfermé dans le même cadre.

Les personnages principaux : le Christ, Marie, la Madeleine, Pilate, Tibère, le Juif errant, Cléopâtre, Prométhée, Octavie, Charlemagne, Vitikind, Velléda, Maugis, Merlin, la fée Mélusine, Renaud, les trois fées, Thor, Odin, les Walkyries, le loup Fleuris, la Mort, le pape Grégoire VII, Charles IX, le cardinal de Lorraine, Catherine de Médicis, — des personnages d'invention au milieu de tout cela, — Napoléon, Talleyrand, les douze maréchaux, tous les rois contemporains, Marie-Louise, Hudson Lowe, l'ombre du roi de Rome, l'avenir, le monde tel qu'il sera dans mille ans — Siloö le second fils de Dieu — le dernier jour de la terre — le premier jour de la planète qui doit lui succéder.

¹⁰ Autographe : BnF, n.a.fr. 24 641, f. 363. L. a. s., s. l. n. d. [Bruxelles, 16 mars 1852].

¹¹ Autographe : BnF, n.a.fr. 24 641, f. 76. L.a.s., s.l.n.d. [Bruxelles, 16 mars 1852].

Tout cela vous paraît insensé, mais tout cela fait une épopée universelle qui n'est autre que chose que l'histoire du monde depuis le titan Prométhée jusqu'à l'ange du jugement dernier.¹²

Le plan reste donc immuable, mais, pendant les dix jours qui séparent la lettre à Anténor Joly et la lettre à Sinnett, Dumas a développé le roman qui constitue l'ouverture et qui a pour centre la passion du Christ : Marie, la Madeleine, Pilate, Tibère, apparaissent parmi les personnages nouveaux ; d'autre part, la légende et la fantasmagorie font irruption dans le roman de Charlemagne avec les héros de la chanson de geste (Merlin, Mélusine, Maugis, Renaud, le loup Fleuris) et les dieux du Walhalla germanique (Thor, Odin, les Walkyries).

L'imagination, une fois fixée, prolifère.

La lettre à Sinnett expose les partis-pris esthétiques auxquels se plie Dumas, partis-pris qui pourraient se résumer par un seul mot : amuser. L'écrivain semble vouloir créer un nouveau genre, l'amusant religieux, social et philosophique. L'alliance hasardeuse des termes prête à sourire, aussi faut-il s'entendre sur la notion d'*amusant*. Lorsque, par exemple Dumas s'en prend sévèrement à *Salammbô*, ce qu'il lui reproche essentiellement :

C'est d'être un livre inutile. Il n'instruit pas et n'amuse pas, il n'émeut pas. C'est un simple travail ou plutôt un travail compliqué de style comme en pourrait faire Hugo — mais encore plus travaillé sinon plus prétentieux qu'Hugo [sic] attendu que chez Hugo le style est un vice naturel et que chez Flaubert [sic] c'est un vice acquis¹³.

Dumas dans cette lettre à son fils, livre son credo : un livre utile doit instruire, amuser, émouvoir, trois impératifs que l'écrivain s'efforce de respecter tout au long de son œuvre. Dans *Isaac Laquedem*, Dumas instruira en racontant l'histoire de l'humanité et en découvrant, par la réflexion philosophique, le sens qu'il faut lui donner. En même temps, il émouvra en concentrant cette histoire par une série de drames opposant, à des périodes phares, l'Ancien et le Moderne, le païen et le chrétien, le barbare et le civilisé, le despote et le démocrate. L'instruction et l'émotion sont premières, l'amusant

¹² Lettre reproduite in Charles Glinel, « Notes sur Alexandre Dumas », *Revue hebdomadaire*, 19 juillet 1902, p. 332-334.

¹³ Autographe: BnF, n.a.fr. 24 641.f. 117. L.a.s., s.l. [Naples], 27 décembre 1862.

ne relève que du style, c'est une manière de raconter inimitable dans laquelle Dumas reconnaît volontiers la marque de son génie.

Si l'on interroge Dumas sur le principe de cette verve géniale, il répond invariablement :

Le tempérament, c'est l'arbre; les œuvres n'en sont que les fleurs et les fruits.¹⁴

Dumas sent bien que son projet d' « épopée universelle » confine à la folie mégalomane, il s'en excuse presque. Pourtant, il obéit à sa propre logique : *Mes mémoires*, qu'il poursuit alors, déroule l'histoire du moi, homme du temps présent. Mais pour être complète cette histoire du moi doit être insérée dans l'histoire de l'homme. Le moi a été jeté dans le monde à un moment précis de son histoire, lorsque le despote Napoléon répandait sur l'Europe et sur le monde, le principe de la Liberté. Le moi est avant tout l'enfant de ce siècle-là, mais son aventure ne peut être comprise et analysée qu'à la lumière des siècles passés et de leur lent mouvement providentiel.

Le 17 mai 1852 Dumas annonce à sa fille qu'il est « forcé de rester pour signer lundi [s]on traité du *Juif* avec *Le Pays* »¹⁵

Puis, comme épuisé par l'effort qu'il a fourni pour accoucher de son projet, satisfait aussi de l'avance qu'il a reçue, il s'arrête pour un temps.

Le 4 août, mandaté par son père, Alexandre Dumas fils rend visite à Tony Johannot pour lui demander de se charger des vignettes qui illustreront l'épopée - une édition illustrée : on lui répond que Tony Johannot est mort. Mauvais présage.

Le 9 août, *Le Pays* verse une somme de 150 f. destinée à l'achat de livres, puis Dumas part pour Rome accompagné de sa [très] jeune maîtresse Isabelle Constant, afin de visiter les localités qui serviront de cadre à son roman, notamment la Voie Appia et de la Casa Rotonde dont une large description ouvrira le prologue :

Que le lecteur se transporte avec nous à trois lieues au-delà de Rome, à l'extrémité de la via Appia, au bas de la descente d'Albano, à l'endroit même où la voie antique, vieille de deux mille ans, s'embranché avec une route moderne âgée seulement de deux siècles, laquelle contourne les tombeaux, et, les laissant à sa gauche, va aboutir à la porte de Saint-Jean de Latran.

¹⁴ *Mes mémoires*, chap. CCXX. *Le Mousquetaire*, n°10, 29 novembre 1853.

¹⁵ Autographe : BnF, n.a.fr., 14 669, f. 245. L.a.s, s.l.n.d. [Paris, 16 mai 1852].

Tel sera l'incipit du prologue, invitation au lecteur à se laisser transporter par l'auteur dans l'espace et temps. *Le Pays* ne manque pas de présenter à ses lecteurs ce voyage à but littéraire :

Notre collaborateur Alexandre Dumas qui [...] est allé à Rome pour faire sur les lieux la partie de son travail qui se rapporte à la Rome de Néron et de Paul II, est arrivé à Turin avec de précieux documents, fruits de fouilles modernes. Deux des plus illustres savants de Rome, MM. Visconti et le chevalier Canina¹⁶ ont bien voulu l'accompagner dans toutes ses courses et, d'une recherche longue et pénible sans eux, faire des excursions remplies d'intérêt et de plaisir.

Alexandre Dumas nous charge, dès à présent, d'exprimer toute sa gratitude à MM. Visconti et Canina.

Avant la fin de l'année nous aurons reçu les deux premiers volumes d'*Isaac Laquedem*¹⁷.

Le 30 août, *Le Pays*, publie une lettre de Dumas adressée de Rome à Anténor Joly :

Doutez encore de la conscience avec laquelle j'écris pour vous.

Je viens de faire par un soleil romain et par 35 degrés de chaleur, pied à pied, en suivant la voie des tombeaux, les quatre ou cinq lieues qui séparent Albano de la ville éternelle, sans autre halte qu'un instant passé au milieu des lézards et des cigales dans le tombeau de Cecilia Metella¹⁸.

Vous savez que c'est par cette voie que notre bien-aimé Isaac Laquedem arrive à Rome, et quoique j'aie déjà fait cette route sept ou huit fois, j'ai voulu la faire encore pour être sûr de mes souvenirs, en les faisant récents et en y joignant des notes prises sur les lieux.

Demain, je descends dans les Catacombes.

J'ai trouvé d'excellents plans de la Rome d'Auguste et de Néron, mais il est impossible de rien trouver sur l'Alexandrie de Cléopâtre - Faites-moi chercher cela.

¹⁶ Louis Tullius Joachim Visconti (Rome, 11 février 1791 - Paris, 29 décembre 1853). Architecte du palais des Tuileries (7 juillet 1852) et de l'empereur Napoléon III (16 février 1853). - Luigi Canina (Casale Monferrato, 24 octobre 1795 - Florence, 17 octobre 1865). Architecte, archéologue, historien, imprimeur et calcographe à Rome, publiant ses propres œuvres.

¹⁷ Publication : *Le Pays*, 25 septembre 1852.

¹⁸ Le mausolée de Cæcilia Metella se trouve sur la via Appia, dans le quartier de l'Appio-Latino à Rome.

La lettre est précédée d'une introduction présentant *Isaac Laquedem* comme « l'œuvre capitale de sa vie », une « puissante épopée qui promènera à travers les âges historiques la symbolique légende d'*Isaac Laquedem*. »

Repassant par Turin, il annonce à Marie que, « à mon grand contentement, tout est manqué avec l'éditeur Perrin [projet d'une histoire de la maison de Savoie] », et qu'il va pouvoir se mettre immédiatement au Juif errant¹⁹.

Le 8 octobre, *L'Indépendance belge* annonce qu'Alexandre Dumas est de retour à Bruxelles, depuis dimanche.

Le *Pays* n'a pas attendu ce retour pour entreprendre sa campagne d'annonces, mentionnant dès le 16 août, la future publication dans sa partie littéraire d'*Isaac Laquedem* «que le grand romancier présente dans ses *Mémoires* comme son œuvre capitale. »

Le lundi suivant, 23 août, dans son « programme littéraire », le journal qui affirme une ambition encyclopédique, complète cette première approche : *Isaac Laquedem* est défini comme un « Immense ouvrage [...] qui, aux vastes conceptions de l'épopée, réunira tous les intérêts et toutes les émotions de la comédie et du drame, produits avec l'admirable talent qui distingue l'auteur de *Monte-Cristo* et des *Mousquetaires*. »²⁰

Le 25 août, le journal s'avance en assurant que « avant la fin de l'année, nous aurons reçu les deux premiers volumes d'*Isaac Laquedem* ».

Le 19 septembre, il propose une nouvelle définition de l'œuvre, « grand roman fantastique à épisodes. »

Comment expliquer que la mention à ce grand roman disparaisse du *Pays* après le 9 octobre ? La cause est à rechercher dans l'histoire de la presse : en 1852, le banquier Jules Mirès, déjà propriétaire du *Pays*, a, associé à Moïse Millaud, racheté à Louis Véron le bon vieux *Constitutionnel* pour la somme de 1,9 millions. C'est Amédée de Césena, journaliste au *Pays*, qui a été appelé à la rédaction en chef du *Constitutionnel*, lequel compte encore 23 000 abonnés, dont le nombre a cependant tendance à décroître. Les nouveaux propriétaires, estiment qu'un roman de Dumas pourrait être le remède le plus indiqué afin de juguler ce déclin. Ils décident de transporter *Isaac Laquedem*, du *Pays*, qui traverse une période heureuse, au *Constitutionnel* en difficulté.

Les journaux se font l'écho du but de la manœuvre destinée à rendre au journal son lustre passé.

¹⁹ Autographe : BnF, n.a.fr., 14669, f. 240.

²⁰ La publication prochaine est annoncée les 16, 18, 22, 24, 25, 26, 27 28 et 30 août ; les 19, 25 et 29 août ; le 9 octobre.

On raconte une singulière gageure qui vient d'être conclue à l'occasion d'*Isaac Laquedem* entre M. Alex Dumas, auteur de ce nouveau juif errant et M. Eugène Sue, auteur du *Juif-Errant*, qui a refait, on le sait la fortune du *Constitutionnel*. Avec son *Juif-Errant*, Eugène Sue a vu s'élever de 3000 à 19000 les chiffres des abonnés de ce journal²¹ ; —avec le sien, M. Alexandre Dumas parie de porter le chiffre, qui est aujourd'hui de 16 000 à 38 000, c'est-à-dire au double de celui obtenu par M. Eugène Sue. L'auteur des *Trois Mousquetaires* et de tant d'autres compositions, vrais chefs d'œuvre de goût et d'imagination, est homme à remporter la victoire. Nous venons de dire la cause du pari ; la perte attachée par Alex. Dumas, et acceptée par M. Eugène Sue, est une rente de 25 centimes par jour à fournir à cent juifs français, pris parmi les plus nécessiteux²².

L'enjeu de la publication, c'est de créer un événement littéraire comparable au *Juif-Errant* de Sue et ainsi redonner à la littérature une importance que la politique lui a ravie.

L'écrivain se documente avec conscience, à s'en rapporter aux rares documents se rattachant à la composition des premiers volumes du roman. Ils portent sur la figure du Christ. Ainsi il prie Émile Deschanel, qui lui a dit avoir vu quelque part les faux évangiles²³, de les lui acheter et de les lui envoyer²⁴ et au poète belge André an Hasselt d'ajouter à un envoi *La Vie de Jésus* qu'il lui a promis²⁵. Un dernier document, une lettre à Caignart de Saulcy, fixe précisément la date du début de la rédaction proprement dite :

Ami,

J'ai besoin que tu me dises si tu es bien sûr que le Christ parlait arabe.

J'ai besoin que tu me dises si quelque chose reste comme forme écrite du signe que Dieu imprima sur le front de Caïn et l'Ange sur le front du Juif errant — n'est-ce pas le Tau ?

Je commence mon Juif demain matin, il faut donc que tu me répondes poste pour poste - boulevard de Waterloo²⁶.

²¹ *Le Juif-Errant* avait été publié dans *Le Constitutionnel* en 1844, avec des interruptions destinées à soutenir l'intérêt.

²² *L'Univers*, 20 janvier 1863.

²³ L'ouvrage pourrait être *Les Évangiles apocryphes*, suivis d'une notice sur les principaux livres apocryphes de l'Ancien Testament de Gustave Brunet (Franck, Paris, 1848), qui contient l'*Évangile de l'enfance* que Dumas emploie au chap. XI d'*Isaac Laquedem*.

²⁴ Autographe : vente du vendredi 15 avril 2016, Drouot-Richelieu.

²⁵ Autographe : Auckland Public Library, Nouvelle Zélande.

²⁶ Autographe : Archives nationales, 328 API (82).

Les cachets postaux datent en effet la lettre : Bruxelles, 24 Nov[embre]1852, 5 / 6 M[at]in ; Paris 24 / 25 novembre 52. Elle a donc été écrite le 23 dans la soirée ou la nuit, et Dumas se met à *Isaac Laquedem* le 24 novembre au matin. Il faut cependant remarquer que le récit de la vie du Christ ne commence véritablement qu'après le prologue, qui est situé à Rome, et l'introduction brossant l'histoire de Jérusalem, en tête de laquelle l'écrivain dispense un avertissement à son lecteur : « Les personnes qui craindraient de s'engager avec nous dans les aperçus historiques qui vont suivre peuvent passer ce chapitre et les deux suivants. Seulement, pieux fils de l'Église, nous avons voulu nous aussi faire notre pèlerinage à la ville sainte, guidé par l'école des poètes qui, tour à tour, y a conduit avant nous Chateaubriand, Michaud et Lamartine.

Le 5 décembre, Dumas envoie au *Constitutionnel* une première partie de manuscrit accompagnée une lettre présentant l'œuvre.

Chers,

Je vous envoie le prologue d'*Isaac Laquedem*.

Que ferez-vous de ce nouvel ouvrage ? Je n'en sais rien ; – mais laissez-moi vous dire ce que je voudrais que vous en fissiez – *Isaac Laquedem*, c'est l'œuvre de ma vie, et vous allez en juger. Il y a vingt-deux ans que, croyant être prêt à exécuter ce livre formidable, je le vendis à Charpentier. Il devait faire alors huit volumes. Deux ans après, je le lui rachetai, ne me trouvant pas de force à lutter contre un pareil sujet.

Depuis ce temps, au milieu de tout ce que j'ai fait, au fond de tout ce que j'ai fait, et j'ai fait sept cents volumes et cinquante drames, cette idée obstinée a vécu, et de huit volumes a grandi jusqu'à dix-huit.

Toujours impuissant à l'exécuter comme devrait être exécuté ce livre, j'ai du moins depuis vingt ans, beaucoup étudié et beaucoup appris ; tout ce que j'ai étudié et appris d'art, de sciences, d'hommes et de choses, je le mettrai dans *Isaac Laquedem* ; c'est, je vous le répète, l'œuvre de ma vie.

Maintenant, ce que je désirerais de vous, c'est que vous expliquassiez bien à vos lecteurs que je leur donne un livre qui n'a son précédent en aucune littérature ; un livre qui a besoin, comme tous les livres renfermant une grande pensée, d'être lu entièrement avant d'être jugé, la valeur du livre étant surtout dans l'immense ensemble que formeront six romans distincts, au milieu de six civilisations différentes, se rattachant au même sujet, poursuivant la même idée.

Je crois que faire une analyse du livre serait le déflorer ; au reste, ce que je puis vous affirmer, c'est que, pendant cette gestation de vingt ans, dans mon cerveau, il est tellement venu à maturité, que je n'ai plus qu'à cueillir le fruit sur l'arbre de mon imagination.

Vous n'attendrez donc pas : je ne compose plus, je me dicte.
Tâchez maintenant qu'*Isaac* passe au *Constitutionnel*, je crois que ce serait le public dont l'appréciation serait la plus favorable à l'ouvrage.
À vous de cœur,
Bruxelles, 5 décembre 1852.

Le journal annonce qu'il commencera « demain la publication du prologue d'*Isaac Laquedem* ».

Cette lettre, la plus éloquente et la plus persuasive préface à l'ouvrage à venir, n'était pas, selon *Le Constitutionnel*, destinée à la publication, mais elle correspond trop bien à la présentation du journal qui la précède - et à laquelle Dumas a probablement prêté la main. Quoiqu'il en soit, c'est un effort concerté entre l'auteur et le journal dans le but de donner le plus grand retentissement au feuilleton futur :

Le nouveau roman de M. Alexandre Dumas, dont nous annonçons la publication dans *Le Constitutionnel*, sera une œuvre à part dans l'œuvre immense de l'illustre romancier. Conçu sur le plus vaste plan, mûri pendant vingt-cinq années d'études, de réflexions, de recherches et de documents lentement amassés, destiné, dans la pensée de l'auteur, à devenir le chef-d'œuvre et le couronnement de sa vie d'écrivain, *Isaac Laquedem* est appelé à l'un de ces prodigieux succès qui font date dans l'histoire d'une littérature. Le cadre de ce roman épique est large comme celui de l'Europe depuis l'avènement du christianisme. Le récit du poète y part du calvaire pour se dérouler à travers l'histoire de dix-huit siècles et de vingt peuples jusqu'à l'époque contemporaine. On devine tout le parti que la merveilleuse imagination de M. Dumas saura tirer de l'immense enchaînement de races, de types, de nationalités, de catastrophes, de péripéties, de natures et de civilisations diverses. Jamais son talent n'est plus fort et plus émouvant que lorsqu'il a à remuer des masses d'événements et à parcourir une grande carrière historique. *Les Trois Mousquetaires*, pour n'en citer qu'un seul exemple, qui ne comprenaient cependant qu'un demi-siècle de l'histoire de France, ont donné la mesure de la puissance épique de composition et de développement dont il dispose; mais c'est dans l'œuvre que nous annonçons que cette faculté privilégiée trouvera une application véritablement digne d'elle. L'ère chrétienne toute entière à dérouler, l'Europe à parcourir, le drame de l'humanité à mettre en scène dans une série d'époques et de tableaux reliés entre eux, à travers les âges, par l'unité grandiose de la plus pathétique figure de la Légende, tel est en quelques mots le programme des dix-huit volumes d'*Isaac Laquedem*. Il réunira, comme on le voit, au merveilleux de l'épopée, l'intérêt de l'histoire, la

passion du drame et la magie d'un panorama splendide et animé des annales du monde²⁷.

Lettre et présentation sont imprimées dans le numéro du 9 décembre et la publication du feuilleton commence le 10 décembre.

Le registre de Lefrançois, syndic de la faillite de Dumas, permet de suivre la progression du roman : le 20 décembre, on note une somme de 1428 francs à valoir sur 84 pages de *Laquedem* ; le 29, 500 f. à valoir sur le premier volume ; le 3 janvier 1000 f. sur 187 pages ; le 7, un autre à valoir de 1 200 f. Ce même registre nous apprend que 200 f. ont été remis à Jules Lacroix, son collaborateur du *Testament de César*. pour « recherches sur Néron » ; la somme est faible et ne suppose qu'une collaboration ponctuelle.

Les premiers échos sont favorables, voire enthousiastes. Ainsi Joseph Méry, vieil ami de Dumas, salue le 19 décembre « l'ouvrage immense » :

Certainement, je lis avec bonheur cet ouvrage immense, que vous commencez avec tant d'éclat, & j'en parle tous les jours, avec des personnes qui partagent mon enthousiasme. Ces personnes vous les connaissez & je pourrai vous les citer. Elles appartiennent au Cercle Richelieu²⁸ : Si vous venez y dîner, à votre prochain voyage, tout ce monde vous dira que votre épopée défraye nos entretiens. L'autre soir, je disais encore à Bonciguière devant vingt personnes, que je regarde votre prologue comme la chose la plus belle & la plus vraie que j'aie lue, en histoire. Voilà donc un coin de public qui lit ces admirables chapitres avec autant de plaisir, de bonheur, & d'intérêt qu'il lisait les mille volumes de vos merveilleux romans.

Demain lundi, j'irai au *Pays* demander un jour de la semaine pour mon article: je vous écrirai.

*Perge quod ceepisti*²⁹.

Vous n'avez jamais rien fait d'aussi grand. Le péristyle annexe le temple³⁰.

Ce roman qui semblait promis au succès va être interrompu par une double censure : censure du journal lui-même d'abord, censure du pouvoir ensuite.

²⁷ *Le Constitutionnel*, 9 décembre 1852.

²⁸ En 1836, Méry avait fondé avec Louis Charles Mahé de La Bourdonnais, la première revue échiquéenne *Le Palamède*. L'immeuble du Cercle des Échecs faisait l'angle entre la rue de Richelieu et la rue Ménars.

²⁹ Vous avez cherché.

³⁰ Autographe : collection Jacques Papin.

Une note publiée à la suite du dix-huitième feuillet, le 15 janvier, avertit le lecteur du *Constitutionnel* : «un sentiment de haute convenance que nos lecteurs apprécieront, nous déterminent à discontinuer la publication de toute la partie du roman de M. Alexandre Dumas qui se rapporte à l'histoire de Jésus-Christ [...] Nous espérons pouvoir reprendre sous peu de jours, la suite de ce travail, en donnant satisfaction aux susceptibilités qu'il a pu blesser.

De Bruxelles, s'adressant à son fils, Dumas fulmine :

Fais-moi le plaisir d'aller droit chez M. Latour-Dumoulin³¹, et de lui dire que j'attends de sa loyauté de dire dans *le Moniteur* que le gouvernement n'est pour rien dans la suspension d'*Isaac Laquedem*. Au besoin, il en référerait à M. de Maupas³², et je crois que c'est lui rendre à la fois service et justice que de ne pas lui mettre cette brutalité sur le corps.

Je te prie en outre de te présenter de ma part au *Constitutionnel* qui après m'avoir montré une note en a inséré une autre.

J'ai déjà écrit à Millaud ce que je pensais de cette jésuiterie je désire savoir qui l'a faite afin que *l'auteur de la note s'attende à ma visite à mon prochain voyage de Paris s'il n'aime mieux venir au-devant de moi jusqu'à Quiévrain*.

Tu me paraissais dans des termes assez raides avec Mirès pour te charger avec plaisir de cette commission près de lui.

Seulement ne prends pour rien au monde fait et cause pour moi. Je ne suis pas encore passé au Don Diègue³³ et tiens à signer mes cartels comme je signe mes romans.

Tu montreras la lettre ci-jointe à Latour-Dumoulin et si tu faisais bien même tu ferais passer ta carte à M^r de Maupas et tu le prieras de faire en mon nom la rectification que je demande.

³¹ Pierre Célestin Latour-Dumoulin (Paris, 18 mars 1824 - château de Beau-Olivet, Loiret, 23 février 1888), avocat, spécialiste d'économie politique et de droit administratif, collaborateur du *Courrier français*, du *Commerce*, rédacteur à *L'Assemblée nationale*, rédacteur en chef du *Courrier français*, directeur du *Bulletin de Paris*, fonda en 1849, le comité de la presse modérée, adhéra au coup d'État et fut nommé, le 6 avril 1852, directeur général de l'imprimerie, de la librairie et de la presse au ministère de la police générale, créant la commission de colportage. Député gouvernemental du Doubs en 1853, 1857 et 1863, il se vit opposer en 1869 un candidat officiel, qu'il battit au second tour.

³² Charlemagne *Émile* de Maupas (Bar-sur-Aube, 8 décembre 1818 - Paris, 19 juin 1888), sous-préfet d'Uzès et de Beaune sous Louis-Philippe, destitué en 1848, qui reprit du service après les journées de juin, étant sous-préfet de Boulogne-sur-Mer, préfet de l'Allier, puis de la Haute-Garonne, fut nommé préfet de police en novembre 1851, préparant et exécutant le coup d'État; ministre de la Police du 22 janvier 1852 au 10 juin 1853, il fit appliquer avec rigueur le décret sur la presse : il fut ensuite sénateur, ministre plénipotentiaire à Naples, préfet des Bouches-du-Rhône.

³³ Allusion au *Cid* de Corneille dans lequel Don Diègue charge son fils Rodrigue de sa vengeance.

Dumas semble jouer le pouvoir politique contre le pouvoir du journal. Peut-il penser que c'est Louis Boniface³⁴, qui a seul pris la décision d'interrompre *Isaac Laquedem* ? Ne comprend-il pas que Millaud et Mirès, israélites, ne peuvent pas risquer de choquer les milieux catholiques et de déclencher une campagne antisémite ? En effet, leur insolente réussite financière leur suscite déjà beaucoup d'ennemis.

Dumas souhaite-t-il, par cette stratégie, démasquer le pouvoir politique qui se cache pour agir. Si c'était le cas, il pourrait faire intervenir ses amis personnels, le prince Napoléon et le roi Jérôme.

Le lendemain, *Le Constitutionnel* complète la note :

En annonçant hier la suspension de la publication du travail de M. Alexandre Dumas, nous avons omis de mentionner que c'est avec l'assentiment plein et entier de M. Alexandre Dumas que cette suspension a été résolue.

Un seul feuilleton suffira, grâce au nouveau travail auquel va se livrer M. Dumas, à relier dans l'avenir tout ce qui est coupé dans le présent.

La contradiction qui existe entre la lettre à Alexandre et la nouvelle note du *Constitutionnel* indique la volonté d'éviter un scandale de la part du journal et sans doute de ses propriétaires.

Mais la prudence de Millaud et Mirès est inutile : la publication attire l'anathème de *L'Univers*, *Union catholique*, le journal de Louis Veuillot. C'est Léon Aubineau qui se charge de l'exécution à la une du numéro du 20 janvier : après avoir rappelé la publicité faite par *Le Constitutionnel* et Dumas lui-même autour de la publication d'*Isaac Laquedem* et stigmatisé les mœurs littéraires, il fulmine :

Le Constitutionnel voulait renouveler le succès, mais non le scandale du *Juif-Errant* I^{er}. Les vingt-cinq années de gestation et d'études de l'auteur de *Laquedem* pouvaient d'ailleurs s'accommoder avec l'inspiration qu'on voudrait lui donner. M. Alexandre Dumas est de commerce facile avec les directeurs de journaux ; il a fourni au *Siècle* un roman intitulé *Olympe de Clèves*³⁵, qui est tout à fait d'accord avec les antipathies que les naturels de cette feuille conservent

³⁴ Louis Boniface (Cambrai, 16 avril 1796 - Paris, 9^e, 14 janvier 1868). Journaliste, il était secrétaire de rédaction et imprimeur du *Constitutionnel* : « Nous avons une douloureuse nouvelle à annoncer à nos lecteurs. Aujourd'hui, à trois heures, est mort M. Louis Joseph Désiré Boniface. Depuis bientôt un demi-siècle, M. Boniface se consacrait tout entier au travail [...] Le journalisme français perd, en M. Boniface son doyen qui, en mourant, lui lègue un bon exemple : une vie remplie par le devoir, le patriotisme et la probité. » (*Le Constitutionnel*, 15 janvier 1868).

³⁵ *Olympe de Clèves* avait été imprimé dans *Le Siècle* entre le 16 octobre 1851 et le 19 février 1852.

toujours à l'endroit des Jésuites, des moines, des couvents et des prêtres. Si le scandale n'a pas été aussi grand que celui des aventures de Rodin, il ne faut pas s'en prendre aux intentions ni au mérite de l'auteur, c'est l'esprit du public qui n'était pas en 1851 aussi bien préparé qu'en 1846 à accueillir ces sortes de récits. M. Alexandre Dumas est un esprit libre, ouvert et aussi disposé à flatter les rancunes de M. Plée et de M. La Bédollière³⁶, qu'à respecter les scrupules de M. Boniface. Son nouveau roman devait respecter la morale et la religion, mais il s'appliqua à dépasser l'engagement qu'il avait pris et voulut essayer de rendre quelque lustre à la vérité catholique: « Dans les jours de peu de foi que nous traversons, que l'on nous permette, dit-il, de parler du Christ comme si personne n'en avait parlé, de reprendre cette sainte histoire comme si personne ne l'avait écrite. Hélas ! Si peu de regards l'ont lue, et tant de mémoire l'ont oubliée ! »

Cette componction de M. Alexandre Dumas l'excite à dépasser le programme officiel : il faut bien d'ailleurs remplir les dix-huit volumes. Le récit du poète part du Calvaire, disait *Le Constitutionnel*, M. Dumas remonte à Bethléem et à Nazareth. Bien plus [...], il se précipite dans une histoire de Jérusalem où il comprend toute l'histoire du monde qu'il bourre de citations des prophètes, des livres saints et du Coran; ce qu'il y a dans les trois feuilletons consacrés à Jérusalem³⁷, de profanations, de sottises, de blasphèmes, devait bien suffire à désoler la foi de M. Boniface; mais ce n'est rien auprès de ce que M. Alexandre Dumas se permet à propos de Notre-Seigneur Jésus-Christ. On peut se scandaliser de voir un auteur habillant le Fils de Dieu, la vérité elle-même, en personnage de roman ; mais ce qui confond et ce qui inflige dans l'infâme profanation que M. Dumas se croit permise [...], c'est [...] la stupidité de l'auteur, la satisfaction idiote qu'il manifeste et la candeur avec laquelle il souille l'éternelle et adorable vérité. Évidemment, M. Dumas ne sait ce qu'il fait. C'est de très bonne foi qu'il prétend faire une œuvre dont l'Église n'aura qu'à se louer, et il croit s'acquérir des droits à la reconnaissance. Personnellement, il n'y tient pas : il eût attaqué l'Église délibérément, si *Le Constitutionnel* lui eût demandé [...] on lui a demandé une œuvre qui ne puisse porter atteinte ni à la religion ni à la morale, et il l'a faite de tout son cœur [...]. Il a mis le pape en scène, les cardinaux et le clergé de Rome; il a parlé de saint Dominique et de l'Inquisition sans faire de scandale et sans les stigmatiser du feu brûlant de sa colère. Pour la personne du Sauveur, pour la vérité et ses prophètes, il a voulu parler avec amour [...]

³⁶ Émile Gigault de La Bédollière (Amiens, 24 mai 1812 – Paris, 24 avril 1883) était attaché au *Siècle* depuis 1850 comme bibliothécaire et courriériste. - Léon Plée (Paris, 30 juin 1815 – Paris, 17 janvier 1879) était secrétaire de la rédaction politique du même journal.

³⁷ Feuilletons du 29, 30 et 31 décembre 1852.

Nous n'analyserons pas les quatre feuillets que M. A. Dumas a publiés depuis son aperçu historique sur Jérusalem³⁸ [...] l'auteur de *Kean ou Désordre et Génie* parle du Dieu véritable et unique : il ne nie pas la divinité de Notre-Seigneur, il reconnaît que c'était, parmi les hommes et sous la forme d'un homme, un être supérieur aux hommes; en même temps, il parle des effets magnétiques de certaines organisations privilégiées agissant surtout sur les femmes et les enfants, et qui les poussaient mystérieusement, lorsqu'ils rencontraient le Sauveur, à s'incliner à sa vue sans savoir pourquoi et à fléchir les deux genoux. Surtout M. A. Dumas ne se borne pas à des théories, il met en scène Notre-Seigneur et ses disciples, la Sainte Vierge, Saint Joseph, Saint Jean-Baptiste et Sainte Élisabeth. Il ne lui en coûte pas plus de faire parler ces personnages que d'animer tous ceux que sa fantaisie a créés et fait agir dans les huit cents volumes qu'il a publiés. Aux produits de son imagination qui se joue sacrilègement au milieu des événements et des mystères que l'Église raconte et adore, M. A. Dumas a voulu joindre d'anciennes erreurs. Il puise dans les récits des évangiles apocryphes, et il appelle le prétendu évangile de l'enfance « un berceau tout parfumé de fraîcheur et de poésie ». À ne vouloir ici juger que du goût littéraire, on peut remarquer combien « l'imagination merveilleuse » de M. Dumas est peu éclairée, et comment, dans ce récit où il a essayé d'embellir la vérité, elle est loin de la grandeur, de la simplicité et de la beauté même purement littéraire du véritable et saint évangile [...]. Après le récit de l'Annonciation, de la naissance et de l'enfance de Notre-Seigneur, M. Dumas a encore raconté la tentation du désert. On sait que le portrait du diable est depuis longtemps le triomphe de la littérature contemporaine. M. Dumas s'applique de son mieux à peindre cet archange « qui voulait être dédaigneux et qui n'était que fatal ». L'auteur comptait continuer [...] toute l'histoire du Sauveur, lorsqu'une petite note du *Constitutionnel* est venue interrompre les élucubrations de M. Dumas [...] Le bruit court en province que ce n'est pas la direction israélite du *Constitutionnel* qui s'est alarmée des susceptibilités que M. Dumas pouvait blesser, et que l'œuvre de la vie de M. Dumas a été interrompue par un ordre du ministère de la police. [...] Il y a lieu de se réjouir si le gouvernement donne des marques de sa résolution à mettre un frein à l'impiété idiote et abjecte que témoignent nos plus féconds romanciers ; et il y a lieu de craindre la résistance de ces derniers: une seconde note du *Constitutionnel* a annoncé, en effet, que M. A. Dumas avait donné son assentiment [...] à la suspension [...].

Nous consentirions volontiers à ce que cette suspension devienne définitive. Nous renoncerions avec plaisir à connaître ce livre unique qui n'a pas de précédent dans la littérature, à apprécier la grande pensée qu'il renferme et la valeur de l'ouvrage qui consiste surtout dans l'immense ensemble formé par six romans distincts. Mais M. Dumas, pieux fils de l'Église, veut continuer à la

³⁸ 5 janvier 1853 : « L'homme à la cruche d'eau » ; 6 et 7 janvier : « L'Évangile de l'enfance » ; 8 janvier : « La tentation du désert ».

servir [...], il consent à modifier l'expression de sa grande pensée, les produits de sa gestation de vingt-cinq années d'expérience que lui a apportée sa science de la vie et des hommes ; [...] Malgré les retranchements qu'on pourra lui imposer, il remplira encore les dix-huit volumes auxquels il s'est engagé: c'est à la police ou à la direction du *Constitutionnel* de surveiller ce qu'il mettra dans ces pages.

C'est un procès d'intention qu'instruit Aubineau, concluant que Dumas, au « commerce facile », plie ses sympathies et ses antipathies à la demande ; que, parce qu'il a attaqué les Jésuites dans *Olympe de Clèves*, il doit nécessairement aller de sacrilège en blasphème dans un récit de la vie du Christ. L'ultramontanisme de *L'Univers* vise en Dumas l'admirateur de Lamennais. Mais l'article précise à la fois le motif de l'interdiction et l'autorité dont elle émane.

L'auteur de *Kean ou Désordre et Génie* parle du « Dieu véritable et unique » Comment après avoir animé un comédien immoral, Dumas ose-t-il s'attaquer au Christ ? Plus profondément, comment peut-on mettre en scène les personnages de l'Histoire Sainte mêlés à ceux « que la fantaisie a créés et fait agir » ? Le roman historique, s'il est autorisé à faire revivre les héros de l'histoire, doit s'interdire l'Histoire Sainte, domaine réservé à l'église qui « raconte et adore ».

Aubineau reproche essentiellement cette alliance dans le roman du sacré et du profane qui ravale le Christ à n'être qu'un être supérieur [...]. Le sacrilège réside donc dans le mélange des registres.

Léon Aubineau, lorsqu'il accuse Dumas de « profanations, sottises et blasphèmes », sait parfaitement ce qu'il fait : il écrase l'infâme toujours renaissant.

Il ne s'agit pas seulement « d'impiété idiote et abjecte », il s'agit d'une affaire d'État qui implique M. de Maupas, le préfet du 2 Décembre et son ministère de la Police,

Dumas gagne Paris à la hâte fin janvier.

« J'ai passé ma journée d'hier [...] à voir Napoléon que j'ai vu et à essayer de voir M. de Maupas que je n'ai pas vu. » écrit-il à Marie le 2 janvier 1853, et, le lendemain ou surlendemain :

Je t'écris du Ministère de la Police où je débats la question du *Juif*³⁹.

Je crois que j'en serai quitte pour la suppression de deux feuilletons [...]. Je n'aurai de réponse que demain - par conséquent ce sera beaucoup si je puis partir après-demain - Napoléon a été charmant - il est venu partout avec moi, et il est là dans ce moment-ci⁴⁰.

C'est sans doute le même jour que l'écrivain écrit à Denain⁴¹ du *Constitutionnel* :

M. de Maupas aura lu les feuilletons demain et nous donnera une réponse. Ne mettez donc rien aujourd'hui. Il sera temps de continuer demain le feuilleton ou d'annoncer sa suspension⁴².

Dumas pêche comme toujours par optimisme, ce n'est pas la matière de deux feuilletons dont la police exigeait la suspension, mais tout ce qui touchait au Christ : les chapitres intitulés « La Pêcheresse », « La Résurrection de Lazare », « Malheur à Jérusalem », « *Mater amaritudinis plane* »⁴³, « Ceci est mon corps, ceci est mon sang », « La sueur de sang », « Le Baiser », « Le Rêve de Claudia », « Anne et Caïphe », « Hak et Dam », « Le Porte-enseigne », « De Pilate à Hérode », « D'Hérode à Pilate », « La Malédiction », « Le Golgotha », soit la matière d'environ quinze feuilletons. Un des six romans prévus est sacrifié presque entièrement.

Dumas se résout à reprendre l'énorme accroc.

Une note à la reprise du feuilleton par le chapitre IV intitulé « Eloha » dans le feuilleton [« La malédiction » dans le roman] annonce l'opération de rapiéçage⁴⁴.

Nous avons dit la jeunesse de Jésus-Christ et nous avons raconté la tentation du désert.

³⁹ L'éphémère Ministère de la Police générale, créé par Napoléon III pour son ami Maupas ne dura qu'un an et cinq mois. *Isaac Laquedem*, imprimé dans *Le Constitutionnel*, sera définitivement arrêté le 11 mars.

⁴⁰ Autographe : BnF, n.a.fr. 14669, f. 207-208 et f. 262.

⁴¹ Antoine Joseph Denain. D'abord libraire, puis gérant du *Message*, il entra, après la disparition de cette feuille, au *Constitutionnel*.

⁴² Autographe : Pierpont Morgan Library.

⁴³ Mère pleine d'amertume.

⁴⁴ « Ce feuilleton est celui qui, ainsi que nous l'avons annoncé, doit servir à relier le passé à l'avenir, et après lequel commence la vie errante d'Isaac Laquedem. »

C'était au commencement de cette sainte semaine dans laquelle s'accomplit la rédemption de l'humanité par la mort du Sauveur, au commencement de la semaine de la passion.

Depuis s'étaient passées toutes les scènes pieuses dont l'Évangile rappelle le souvenir aux fidèles. Le grand et divin sacrifice allait s'achever. Jésus gravissait le chemin du Calvaire, portant la croix qui allait devenir le signe de rédemption. Au moment où il arrivait en face de cette maison de Séraphia - là s'achève la coupure. Ensuite feuilleton et roman de cabinet de lecture reprennent et vont de pair : « ... cette maison où il avait été accueilli pendant les trois jours que ses parents le crurent perdu on apercevait un homme dont la tête dépassait toutes les têtes »⁴⁵.

Cette tête qui dépasse est celle d'Isaac Laquedem.

Là où l'on s'attendrait de la part de l'écrivain à une réaction indignée devant les procédés indignes de ses adversaires, on découvre plutôt de la résignation. Il a vraisemblablement déjà pris la décision d'arrêter *Isaac Laquedem*, dont l'expiation et la rédemption, touchant sans cesse le domaine religieux, eussent à chaque instant été condamnées par les autorités religieuses encouragées et relayées par le pouvoir civil.

Le Constitutionnel annonce le 16 février 1853:

Après *La Dame de Carrouges*⁴⁶ qui comprendra 4 feuilletons, nous reprendrons la publication d'*Isaac Laquedem*.

Et, en effet, le 23, est publié l'actuel chapitre « Elohim ! Elohim ! Lima sabakht Danny ⁴⁷ », sous le titre « Elos ». Cette reprise est un massacre.

Aussitôt Dumas fait imprimer dans *La Presse* une protestation :

Je prie mes lecteurs habituels de ne pas prendre au sérieux le chapitre que vient, sous le titre d'*Eloha*, de publier le *Constitutionnel*, ce chapitre n'étant que le débris de trois chapitres abominablement mutilés par lui.

Je ne sais ce que compte faire *Le Constitutionnel* pour les autres chapitres, mais je le préviens qu'à chaque mutilation nouvelle, je réclamerai.

⁴⁵ *Le Constitutionnel*, 23 février 1853.

⁴⁶ Nouvelle d'Alfred des Essarts.

⁴⁷ Eloï, lamma sabachtani? Mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ?

Au reste, mes lecteurs retrouveront l'œuvre complète dans l'édition du *Cabinet littéraire*. C'est sur cette édition, la seule avouée par moi, que je demande à être jugé.

On y trouvera en outre toutes sortes d'explications sur la prétendue interdiction du gouvernement⁴⁸.

Dumas a trouvé la parade à la censure qu'il s'obstine à attribuer au *Constitutionnel*, malgré ses entretiens avec Maupas : protester à chaque coupure qui défigure son œuvre et ainsi préparer la publication imminente d'*Isaac Laquedem* que la *Bibliographie de France* annonce le 19 mars dans son numéro 12 (Tomes I et II. Deux volumes in-8°, ensemble de 38 f.3/4. Imprimerie de Mme Dondey-Dupré à Paris. A Paris, bd Saint-Martin, n°12 / À la Librairie théâtrale).

Le texte mutilé, défiguré par le journal, garde ainsi sa fraîcheur d'inédit : la publication en feuilleton ne paraît donc plus déflorer l'œuvre mais en donner comme les « bonnes feuilles », un avant-goût. D'autre part, la querelle avec *Le Constitutionnel* crée un événement littéraire favorable aux ventes futures.

Le feuilleton continue tant bien que mal : « La Résurrection » est totalement coupée, mais déjà des notes inquiétantes paraissent dans les annonces du journal :

La 1^{ère} partie d'*Isaac Laquedem*, maintenant en cours de publication sera terminée vers le 10 de ce mois⁴⁹.

Nous publierons après *Les Prétendants de Catherine* de M. de Gondrécourt.

Ces notes reflètent le désir des propriétaires du *Constitutionnel* de se débarrasser à la hâte de ce roman encombrant qui attire les foudres des autorités religieuses et civiles, et, par contrecoup, celles de l'auteur, sans pour autant s'attirer des abonnés.

Le 10, date prévue de la fin de la première partie, nouvelle annonce :

Nous terminerons vendredi la première partie d'*Isaac Laquedem*. Le lendemain, nous commencerons *Les Prétendants de Catherine* [...] La publication de ce roman, rempli d'intérêt, sera poursuivie sans interruption ainsi que la publication des feuilletons hebdomadaires.

⁴⁸ Publication : *Le Siècle*, 27 février 1853.

⁴⁹ En vente à la librairie, boulevard Saint-Martin, n°12. Mention : « Seule édition approuvée par l'auteur - 1^{ère} partie complète. »

Entre-temps, du feuilleton du 5 (« Centaures et sphinx ») à celui du 10 (« Le Titan »), tout un chapitre (« Incantations ») a été sauté. Le 11 enfin paraît le dernier feuilleton « Les Parques » qui rassemble deux chapitres de la publication en volumes (« Les Parques » et « Cléopâtre »).

Dumas prépare un baroud d'honneur sous forme d'une lettre à Neffzer de *La Presse*, lettre ouverte destinée à la publication :

Comme je le prévoyais, lorsqu'à notre dernière entrevue je vous priais de me garder un coin dans *La Presse* pour y faire mes réclamations au cas où la rédaction du *Constitutionnel* se livrerait à de nouvelles excentricités littéraires à l'endroit de mon malheureux *Isaac*. Comme je le prévoyais, dis-je, les excentricités viennent de se reproduire plus étranges que jamais.

Je réclame donc le coin promis.

Dans le dernier feuilleton intitulé: Les Parques, la *rédaction* a supprimé en trois endroits différents à *peu près la valeur de sept pages*.

Il est vrai que par compensation, elle a ajouté *trois mots*.

Je ne me plains pas trop des sept pages supprimées. Il y a un proverbe dramatique qui dit : On ne siffle pas ce qui est coupé. Pourtant ce qui est coupé nuit à l'intelligence de l'œuvre et fait siffler ce qui reste ; à ce titre j'ai donc le droit, sinon de me plaindre, au moins de prévenir le lecteur de l'ablation de ces sept pages.

Mais ce dont je me plains si élégant que soit le style de la *rédaction*, c'est des trois mots ajoutés. Il était, en effet, impossible d'ajouter trois mots plus niais ou plus malveillants. Je ne me prononce pas ; seulement, je penche pour la malveillance.

J'en fais mes lecteurs juges :

Voici ma phrase :

— C'est un Dieu qui n'a rien de commun avec Jupiter, et qui vient au contraire, pour le détrôner : c'est le Dieu des chrétiens.

Voici la phrase de la *rédaction* — C'est un Dieu qui n'a rien de commun avec lui, et qui vient au contraire pour le détrôner: c'est le Dieu des chrétiens - *le vrai Dieu ?*

C'est peu de chose que trois mots, sans doute, eh bien ces trois mots font de toute la première partie de mon livre un abominable sacrilège. Si un juif reconnaît que le Christ soit le *vrai Dieu*, et confesse ce Dieu, comment ose-t-il lutter contre lui ?

Attendez : en jetant de nouveau les yeux sur le *Journal*, voilà que je trouve une nouvelle interpolation plus niaise ou plus malveillante encore que la première — je persiste à dire plus malveillante ; on sait que *le Constitutionnel* n'est pas un niais.

— Il est mort sur la Croix continue Isaac comme serait mort le dernier des malfaiteurs... Alors, je me suis dit puisque tu es immortel, Isaac, entreprends une œuvre digne d'un immortel &&....

Le Constitutionnel qui sait son credo a ajouté :

— Il est mort sur la Croix comme le dernier des malfaiteurs, mais *il est mort, ressuscité et remonté au ciel près de son père...* Alors je me suis dit...

Je le répète, il est impossible de travestir d'une plus triste façon la pensée d'un homme.

Vous qui connaissez *la rédaction* du *Constitutionnel* dites-moi, mon cher Neffzer, quel est l'abbé chargé de la censure, dans ce brave journal — je dis abbé parce que la réponse qu'on a faite à mes vives récriminations ne peut avoir été faite que par un abbé.

Au reste je n'avais pas traité pour ces volumes avec la rédaction; j'avais traité avec MM. Mirès et Millaud : sur une visite faite par moi au Journal ces messieurs m'avaient *donné leur parole d'honneur* que rien ne serait plus ajouté ni coupé à mes feuilletons. Ce sera à eux de m'expliquer comment cette parole d'honneur a été si mal tenue.

Pour rendre compte de l'inachèvement d'*Isaac Laquedem*, l'édition des *Œuvres complètes* dispose une note à la fin du second volume :

La publication de cet ouvrage qui parut dans *Le Constitutionnel* vers 1853 ayant été interdite sous l'Empire, Alexandre Dumas attendait un moment propice pour continuer son travail, mais, comme on le sait, la mort vint le surprendre pendant la guerre de 1870 et l'œuvre importante qu'il avait conçue est malheureusement inachevée.

Rien ne vient, dans les documents que nous possédons, étayer cette affirmation : Dumas ne semble pas avoir eu le projet de reprendre l'œuvre arrêtée. Blaze de Bury cependant, fait état de documents grâce auxquels il dit pouvoir résumer à grands traits ce qu'aurait été le cours du roman : quand Isaac eut terminé sa confession (épisodes Néron et Charlemagne), « le pape se prononçait pour l'absolution. Il assumait la responsabilité de la miséricorde, se chargeait d'arranger l'affaire avec le Ciel, mais en mettant à son intercession l'inéluctable condition qui suit : le Juif converti dès ce jour à la foi du Christ, s'enrôlerait dans la milice de la Sainte Église et dépenserait à combattre le bon combat la même énergie impitoyable qu'il avait montré à lutter pour l'œuvre du démon. Ce décret suprême imposé d'en haut, passionnément accepté d'en bas, on pressent sa transformation et ses conséquences : le Juif errant marchera toujours ; seulement au lieu de marcher contre, désormais il marchera pour;

il sera l'âme damnée de la bonne cause, l'ouvrier des horribles besognes, tour à tour Simon de Montfort, Torquemada, Philippe II, Charles IX, Jacques Clément. Il se baignera dans le sang des Albigeois, il allumera les bûchers de l'Inquisition, fourbira le glaive et le poignard, commandera l'arquebusade et, de fanatisme en fanatisme, accomplira sa tâche d'extermination à travers les siècles, jusqu'à l'heure finale où, déshérité à jamais de cette somme de libre arbitre qui fait que l'homme dispose à son gré de lui-même, marche et s'arrête quand il veut, le sempiternel agité obtiendra de Dieu, pour prix de son repentir et de ses tortures, d'aller, comme le Moïse d'Alfred de Vigny, s'endormir du sommeil de la terre⁵⁰.

Le scénario proposé par Blaze de Bury, s'il ne trahit pas Dumas pour l'essentiel (le renversement dû à la confession), ne correspond pas au projet initial : si on retrouve le roman sous Charles IX, le roman sous Napoléon est omis, alors que deux romans sont ajoutés (les Albigeois, l'Inquisition).

L'apparente opposition entre le pour l'Église et le contre l'Église se résout par un renversement dialectique. En effet, Isaac Laquedem se tient d'abord aux côtés de Néron qui combat le christianisme, puis aux côtés de Witikind combattant la civilisation que Charlemagne prépare ; puis, après sa confession et sa conversion, il est près de Charles IX qui combat l'hérésie protestante assimilée à la liberté de conscience; enfin, il se fait l'allié des ennemis de Napoléon, lequel, tout despote qu'il était, préparait la liberté.

Tout comme Dumas était tenté de voir dans César, Charlemagne, Napoléon un même homme reparaissant à des époques fixes et sous des noms différents pour accomplir une pensée unique ; de même, dans la fiction, un même homme, Issac Laquedem, à des époques fixes, est chargé de représenter la réaction qui tente d'entraver la marche de l'histoire. Le progrès qui avait été du côté de l'Église jusqu'au Moyen-âge, s'oppose ensuite à elle : l'apparente contradiction est résolue.

Dumas se veut dans l'histoire, entièrement sympathique à son mouvement, quelles qu'aient été ses variations ultérieures, il n'a jamais renoncé à être accordé avec l'histoire qui obéit au dessein secret de la Providence.

C'est retrouver l'harmonie avec le Dieu caché qui ne s'exprime qu'à travers l'impulsion qu'il donne à l'humanité en marche.

Le roman de la Légende des siècles est interrompu par la puissance éphémère du siècle : jamais repris, il reste le vestige d'une épopée impossible. Hugo dans l'exil pourra l'entreprendre : les deux projets sont liés. *Isaac*

⁵⁰ H. Blaze de Bury, *Mes études et mes souvenirs. Alexandre Dumas. Sa vie, son temps, son œuvre*. Calmant-Lévy, Paris, 1885, p. 303.

Laquedem et *La Légende des siècles* sont des œuvres jumelles, conçues dans les soirées bruxelloises. Elles affirment, dans le brouhaha du siècle, l'inéluctable du mouvement historique qu'aucun coup d'État ne saurait empêcher.

Arturo Pérez-Reverte : réécritures de Dumas: du *Club Dumas* à *La Reina del Sur*

Àngels Santa
Université de Lleida
angels.santa @udl.cat

Rebut: 1 de mar  de 2021

Acceptat: 25 de mar  de 2021

RESUM

Arturo Pérez-Reverte : reescriptures de Dumas : del *Club Dumas* a *La Reina del Sur*

Arturo Pérez-Reverte és un gran admirador d'Alexandre Dumas. Aix  ho ha manifestat en moltes ocasions. *Els Tres Mosqueters*  s per a ell un text de referència, sobre tot amb el personatge de Milady que influencia moltes de les creacions femenines de l'escriptor al llarg de les seves novel·les. A *La Reina del Sur* el text dumasian per excel·lència és *El Comte de Montecristo*. Teresa Mendoza, la protagonista, descobreix la novel·la a la presó i Dant s esdevé per a ella un mite, que li servir  de model al llarg de la seva existència i conformar  la seva manera de veure la vida i d'interpretar-la.

PARAULES CLAU

Alexandre Dumas, influencia, *Els Tres Mosqueters*, Milady, Montecristo.

RÉSUMÉ

Arturo Pérez-Reverte: r ecritures de Dumas: du *Club Dumas*   *La Reine du Sud*

Arturo Pérez-Reverte est un grand admirateur d'Alexandre Dumas. Il l'a ainsi dit dans de nombreuses occasions. *Les Trois Mousquetaires* est pour lui un texte de référence, surtout avec le personnage de Milady qui va influencer plusieurs des créations féminines de l'écrivain au long de ses romans.   *La Reine du Sud* le texte dumasien par excellence est *Le Comte de Monte-Cristo*. Teresa Mendoza, la protagoniste, découvre le roman en prison et Dantès

devient pour elle un mythe, qui va lui servir de modèle au long de son existence et va conformer sa manière de voir la vie et de l'interpréter.

MOTS CLÉS

Alexandre Dumas, influence, *Les Trois Mousquetaires*, Milady, Monte-Cristo.

RESUMEN

Arturo Pérez-Reverte: reescrituras de Dumas: del *Club Dumas* a *La Reina del Sur*

Arturo Pérez-Reverte es un gran admirador de Alexandre Dumas. Lo ha reconocido en numerosas ocasiones. Considera *Los Tres Mosqueteros* como un texto de referencia, sobre todo es importante para él el personaje de Milady que va influenciar varias de sus creaciones femeninas a lo largo de sus novelas. En *La Reina del Sur* el texto dumasiano por excelencia es *El Conde de Montecristo*. Teresa Mendoza, la protagonista, descubre la novela en la cárcel y Dantès se convierte para ella en un mito, que le servirá de modelo a lo largo de su existencia y conformará su manera de ver la vida y de interpretarla.

PALABRAS CLAVE

Alexandre Dumas, influencia, *Los Tres Mosqueteros*, Milady, Montecristo.

ABSTRACT

Arturo Pérez-Reverte: rewritings of Dumas: from the *Club Dumas* to *La Reina del Sur*

Arturo Pérez-Reverte is a great admirer of Alexandre Dumas. He has stated this on many occasions. *The Three Musketeers* is for him a reference text, especially with Milady's character who influences many of the writer's female creations throughout his novels. In *La Reina del Sur* the quintessential Dumasian text is *The Count of Montecristo*. Teresa Mendoza, the protagonist, discovers the novel in prison and Dante becomes a myth for her, who will serve as a model throughout her life and shape her way of seeing life and interpreting it.

KEY WORDS

Alexandre Dumas, influences, *The Three Musketeers*, Milady, Montecristo.

Dire qu'Arturo Pérez-Reverte est un grand admirateur d'Alexandre Dumas n'est pas une affirmation d'une grande nouveauté. L'œuvre de l'écrivain est remplie d'exemples qui rappellent l'auteur de *La Reine Margot* et sa dette et sa vénération pour lui sont évidentes. Lui-même il a avoué récemment cette dépendance envers le grand écrivain français. Il affirme en pensant aux *Trois Mousquetaires* :

Y sin embargo, les doy mi palabra que su lectura, y en especial el personaje de Milady, me hicieron intuir muy temprano el mundo de las mujeres, su dura lucha, su soledad, su valor, su tragedia, su desesperación, su lógica crueldad cuando llega el momento de la venganza¹.

Il avoue son admiration pour le personnage de Milady, qui nous a fait tous rêver et que nous ne pouvons pas détester malgré le meurtre de Constance, qu'elle réalise avec toute la méchanceté et la froideur dont elle est capable. Milady reste pour lui une source inépuisable d'inspiration et ses héroïnes lui sont toutes redevables :

De Milady, o de lo que ella dejó en aquel lector de ocho o nueve años, saldrían con el tiempo personajes como Adela de Otero, Tángier Soto, Teresa Mendoza, Macarena Bruner, Lolita Palma, Angélica de Alquézar, Mecha Inzunza y todas las otras².

Les Trois Mousquetaires sont source d'inspiration, source de plaisir et de travail. Le roman devient un livre-clé dans son imaginaire et il en reconnaît la portée et l'influence :

A *Los Tres Mosqueteros* debo lo que luego completé con mi experiencia y mi escritura. Si alguien me hubiera prohibido ese libro, mis novelas y mi vida serían hoy diferentes. Y les aseguro que no para mejor³.

¹ Et pourtant je vous donne ma parole que sa lecture, et surtout le personnage de Milady, m'a fait pressentir très tôt le monde des femmes, leur dur combat, leur solitude, leur courage, leur tragédie, leur désespoir, leur cruauté logique quand arrive le temps de la vengeance (Arturo Pérez-Reverte, "Degollando a Milady", *Patente de Corso, XL Semanal*, 28 de Abril de 2019).

² De Milady, ou de ce qu'elle a laissé dans ce lecteur de huit ou neuf ans, avec le temps des personnages tels que Adela de Otero, Tángier Soto, Teresa Mendoza, Macarena Bruner, Lolita Palma, Angélica de Alquézar, Mecha Inzunza et tous les autres émergeraient (*Ibid.*).

³ Aux *Trois Mousquetaires*, je dois ce que j'ai complété plus tard par mon expérience et mon écriture. Si quelqu'un m'avait interdit ce livre, mes romans et ma vie seraient différents aujourd'hui. Et je vous assure, pas pour le mieux (*Ibid.*).

Mais qui sont ces femmes dont il parle, nées de ses songes et de son imagination ? Adela de Otero est la protagoniste de *Le maître d'escrime*, une femme à vocation d'héroïne. Elle s'oppose au héros masculin, le maître d'armes, Jaime de Astarloa. C'est en quelque sorte son revers, un autre côté de la médaille. Elle est son antagoniste, le seul personnage capable de faire craquer son existence rituelle grâce au pouvoir de séduction et à son habile maniement du fleuret. Elle a les attributs caractéristiques des héros de Pérez-Reverte: idéaliste, elle obéit à des intérêts immatériels, possède certains codes de l'honneur et sacrifie son destin aux idéaux qu'ils représentent.

La première chose qui ressort de sa description est son regard, des yeux violets aux étincelles dorées qui enchantent le maître rien qu'en les regardant et qu'elle se charge de valoriser avec ses robes et ses ornements. Le regard du personnage est représenté dans ses différentes nuances tout au long de l'œuvre: beau, glacé, énigmatique, haineux, cruel, effrayé... Son sourire énigmatique est également remarquable, marqué par une cicatrice sur le coin droit de sa bouche...

Historienne navale espagnole, Tànger Soto est un personnage créé par Arturo Pérez-Reverte pour être la protagoniste de son roman d'intrigue et de suspense *Le cimetière des bateaux sans nom*, ouvrage publié l'an 2000. Elle travaille pour le Musée Naval de Madrid. Il s'agit d'une femme mystérieuse et attirante qui, avec l'aide de Coy, un pilote écarté du service, tente de récupérer les restes du bateau jésuite *Dei Gloria* dans les eaux près de Cartagène. L'écrivain la définit ainsi :

Cuando una mujer como Tànger Soto, la protagonista de mi novela, decide luchar, pelear, ir hacia adelante y conseguir su sueño, es más valiente, más dura, más peligrosa que ningún hombre de los que conocemos. Pero es normal, la mujer es más dura peleando porque los hombres fracasamos y nos vamos con otros hombres a tomarnos unas cervezas y a consolarnos. Tànger Soto es una mujer que lucha en un mundo de hombres con las armas de los hombres. Es dura, cruel y decidida porque sabe que en el momento en que flaquee será engullida por el entorno masculino. Tiene un sueño y quiere hacerlo realidad aunque para ello tenga que pelear. Decide buscar ese barco fantasma, ese barco perdido con el que soñó desde niña⁴.

⁴ Quand une femme comme Tànger Soto, la protagoniste de mon roman, décide de se battre, de lutter, d'aller de l'avant et de réaliser son rêve, elle est plus courageuse, plus dure, plus dangereuse que n'importe quel homme que nous connaissons. Mais c'est normal, la femme se bat plus dur car les hommes nous échouons et nous partons avec d'autres hommes pour prendre quelques bières et nous consoler. Tànger Soto est une femme qui se bat dans un monde d'hommes avec les armes des hommes. Elle est dure, cruelle et déterminée parce qu'elle sait qu'au moment où elle faiblira, elle

Teresa Mendoza est l'héroïne de *La Reine du Sud* et nous allons par la suite en parler avec plus de détail, car elle constitue le centre de notre communication.

Macarena Bruner sort des pages de *La peau du tambour* ; c'est une femme brune, aux longs cheveux noirs, incroyablement jolie, grande, un mètre quatre-vingt-cinq à peu près, descendante d'une riche famille sévillane, les ducs de Nuevo Extremeño Elle ressent une grande attirance pour Lorenzo Quart, l'envoyé du Pape pour trouver une solution au destin d'une vieille église qui préoccupe la jeune femme, qui fera l'impossible pour qu'elle ne soit pas démolie car elle la considère patrimoine de Séville et parce que sa famille y est enterrée.

Nous trouvons Lolita Palma dans le roman *Cadix ou la diagonale du fou*. Il s'agit d'un personnage fascinant. On pourrait dire qu'elle ressemble aux protagonistes féminines de Jane Austen, filles modernes de son temps et modèles de vertus, mais en réalité elle est la méchante, la très méchante du livre.

Elle semble en apparence une femme aux sentiments tiraillés entre moralité et liberté ; sa position par rapport à l'entreprise familiale lui fait réprimer une femme passionné, dévouée et courageuse...Mais c'est un leurre. Sa fausse sérénité, si louée au cours de l'histoire, ne laisse entrevoir qu'une femme froide et calculatrice ; son égoïsme et son ambition l'amènent à utiliser les sentiments nobles et sincères d'un homme endurci par une vie qui n'a pas été facile et qu'elle trompe de manière sibylline, sachant l'engouement qu'il ressent pour elle. Elle, en revanche, n'en veut pas. Cela ne la dérange pas de lui demander de risquer sa vie pour l'argent, pour sa position sociale. Elle révèle finalement sa véritable condition et sa méchanceté. Elle essaie, sans y parvenir, d'avoir pitié de l'homme qui a une fin imméritée dans le roman mais elle ne réussit qu'à sentir du dégoût pour lui et c'est pourquoi elle le laisse allongé là, sous une promesse qu'elle ne tiendra jamais.

Angélica de Alquézar appartient au monde du capitaine Alatrisme. Dame aragonaise, née en 1611 ou 1612. Orpheline très jeune, elle fut recueillie et éduquée par son oncle Luis de Alquézar, secrétaire du roi. Introduite à la cour, elle devint menina de la reine. Elle entretint avec Íñigo Balboa, qu'elle rencontra en 1623 une relation ardente et orageuse d'amour et de haine, qui

sera engloutie par l'environnement masculin. Elle a un rêve et veut le réaliser même si elle doit se battre pour cela. Elle décide de chercher ce navire fantôme, ce navire perdu dont elle rêvait depuis qu'elle était une enfant (Javier Rioyo, "Arturo presenta *La Carta esférica*", Entrevista difundida por la Editorial Alfaguara, Primavera de 2000, consulté le 16-10-2020 [www.icorso.com/cola25.html]).

atteignit son apogée vers 1630-1634. D'une beauté célèbre, elle fut représentée par Velázquez vers 1635. Elle mourut jeune, sans avoir atteint trente ans, avant 1640.

Dès la première évocation d'Angelica, dans les premières pages du premier volume, et dans tous les romans, sa magnifique beauté est toujours liée à certains côtés noirs et diaboliques et on insiste fréquemment sur son caractère pervers. Cet aspect s'oppose clairement à son nom Angelica, qui évoque l'impression d'un ange.

Angélica de Alquézar, perversa y malvada como sólo puede serlo el Mal encarnado en una niña rubia de once o doce años⁵.

Mecha Inzunza est, avec Max Costa, la protagoniste de *Le Tango de la vieille garde*. Max Costa est beau, danseur de salon professionnel sur les navires et les hôtels de luxe, gigolo, voleur... On le retrouve au moment où il pose les yeux sur une pièce d'exception : la belle Mecha Inzunza, de Grenade, fille du roi des eaux minérales et épouse du célèbre compositeur Armando de Troeye, de quarante ans, qui a vingt de plus que sa femme, ami de Picasso et Stravinski. Mecha est riche, bourgeoise, elle s'ennuie un peu et se laisse prendre au sortilège qui émane de Costa. Ils tombent amoureux l'un de l'autre mais le monde les oppose tout en les réunissant de temps en temps. Ils sont beaux, ils sont jeunes et ils attirent tous les regards... L'intrigue est servie...

Ces quelques traits essentiels de ces héroïnes de Reverte mentionnées par lui dans son article peuvent rappeler sans aucune difficulté au lecteur de Dumas l'ombre de Milady, personnage dont la beauté et la cruauté séduisent malgré appartenir au monde des méchants.

Reverte est aussi un lecteur de Dumas, et d'une manière plus générale un lecteur du roman feuilleton français de la deuxième moitié du XIXe siècle. Mais sa prédilection pour l'auteur du *Comte de Montecristo* se manifeste à plusieurs reprises tout au long de sa carrière d'écrivain. Quelques exemples suffiront pour le montrer :

Il publie en 1988 *El Maestro d'esgrima*, dont le protagoniste, Jaime de Astarloa est un homme qui incarne les valeurs de l'honneur, l'honnêteté et la fidélité à un moment où le pouvoir de l'argent et les intrigues politiques occupent le panorama social. Le monde de l'escrime est très présent dans le roman, Jaime cherche une botte qui signifierait la perfection de son art. Sa vie,

⁵ Angelica de Alquézar, perverse et diabolique comme seul le Mal peut l'être incarné dans une fille blonde de onze ou douze ans (Arturo Pérez-Reverte, *El Capitán Alatriste*, p. 15.).

tranquille et retirée, est perturbée par l'arrivée d'Adela de Otero qui prétend devenir son élève pour apprendre l'art de l'escrime. D'une certaine manière le monde évoqué par *Le Maître d'escrime* est un monde dumasien, le monde des *Trois Mousquetaires* où les duels et les combats avec l'épée sont rois. Et le titre rappelle un autre titre de Dumas très semblable *Le maître d'armes*, même si le sujet est très différent de celui de Reverte.

En 1993 il publie *Le Club Dumas*, véritable hommage comme son titre l'indique à Alexandre Dumas. Là, les *Trois Mousquetaires* sont clairement présents et l'intertexte domine une grande partie du roman. Nous l'avons analysé ailleurs⁶. Le personnage de Liana Taillefer évoque Milady et exprime la profonde admiration que l'auteur du roman ressent pour ce personnage féminin :

¿Por qué han de ser más virtuosos unos matasietes que usan a las mujeres, que aceptan de ellas dinero, que solo piensan en medrar y hacer fortuna, y no una Milady que es inteligente y valerosa, que elige un jefe, Richelieu, y le sirve con lealtad, jugándose por él la vida?⁷

En 1996 il publie *Le Capitaine Alatriste*, le premier de toute une série de livres où il essaie de refaire le monde des bretteurs, dans la meilleure tradition du roman de cape et d'épée, qui évoque le XVII^e siècle espagnol. Dans les premiers chapitres de l'ouvrage nous retrouvons à nouveau l'ombre du personnage de Milady, il refait la scène où D'Artagnan voit pour la première fois Milady le regardant par la fenêtre de son carrosse. La jeune Angélica de Alquézar regarde de la même manière l'un des protagonistes du roman le séduisant avec toute la force de sa beauté.

En 2002 Arturo Pérez-Reverte donne au public un autre roman où l'influence d'Alexandre Dumas se fait à nouveau sentir : *La Reine du Sud*. Cette fois-ci, même si Teresa Mendoza rappelle par certains traits Milady, l'intertexte privilégié est *Le Comte de MonteCristo* dont la jeune femme est la réincarnation.

⁶ À Angels Santa, « *Les Trois Mousquetaires*, texte inspirateur de *El Club Dumas* de Arturo Pérez-Reverte (1993) » in Fernande Bassan & Claude Schopp (éds.) *Cent cinquante ans après. Les Trois Mousquetaires. Le Comte de Monte-Cristo*, Editions Champflour, Marly-le-Roi, 1995, p. 51-59.

⁷ Pourquoi seraient-ils plus vertueux certains tueurs qui utilisent les femmes, qui acceptent de l'argent de leur part, qui ne pensent qu'à grandir et faire fortune, et pas une Milady intelligente et courageuse, qui choisit un patron, Richelieu, et le sert avec loyauté, risquant sa vie pour lui? (Arturo Pérez-Reverte, *El Club Dumas*, Madrid, Alfaguara, 1993, p. 415).

Le monde évoqué par l'écrivain est le monde des narcotrafiquants et il va nous en donner un portrait assez détaillé. Teresa Mendoza est mexicaine, elle habite Culiacán, à l'état de Sinaloa, elle est la maîtresse de Güero Dávila, trafiquant qui aime piloter des avions et qui travaille pour les autres. Elle est jeune et belle et elle sait que son destin dépend de son « homme ». Un jour le téléphone sonne pour lui annoncer la mort de Güero, sa vie ne vaut plus rien, il ne lui reste qu'à suivre les conseils de son amant et à essayer de sauver sa vie en fuyant. Elle va être aidée par leur protecteur, Epifanio Vargas, à qui elle donne l'agenda du Güero en affirmant qu'elle ne l'a pas lue. Mais en réalité elle y a jeté un coup d'œil même si Teresa ne comprend pas à ce moment-là ce qu'elle peut en tirer. Don Epifanio est touchée par sa beauté et par sa faiblesse et lui facilite la fuite. Elle se rend à Madrid et de là les contacts de Vargas l'aident à partir pour Melilla où elle commence à travailler dans un bar à cocktails où elle rencontre le galicien Santiago Fistera. Il l'amène avec lui à Algeciras où il vit. Il possède un petit bateau à moteur et travaille à la contrebande. Ils sont heureux, tout va bien, Teresa devient son second jusqu'au moment où ils tombent dans un piège. Fistera meurt et Teresa va en prison. Là elle rencontre Patricia O'Farrell que l'initie à la lecture. Quand elles sortent de la prison, Pati lui avoue qu'elle possède, caché, un paquet de cocaïne. Elles le récupèrent et font un marché avec le trafiquant Oleg Yasikov, grâce à qui, petit à petit, Teresa devient la reine des narcotrafiquants du sud de l'Espagne. Elle est riche et puissante, Pati O'Farrell toujours à côté d'elle ; elle prend un avocat qui l'aide dans ses entreprises comme amant, Teo Aljarafe. Les affaires ne cessent d'accroître sa fortune, les narcos mexicains cherchent à l'abattre, elle récupère ainsi un ancien ami de Güero Dávila comme garde du corps, elle surmonte toutes les difficultés, son amie Pati se suicide, son amant Teo la trahit et elle le fait mourir, tout en sachant qu'elle est enceinte de lui. Tout à coup son passé la reprend, elle reçoit la visite d'un membre de l'ambassade mexicaine en Espagne et d'un agent nord-américain de l'agence anti-drogues (DEA = Drug Enforcement Administration). Ils essaient de lui apprendre que Güero Dávila a été abattu parce qu'il était un collaborateur du DEA, ce qu'elle savait déjà car elle avait regardé son agenda. Mais ce qu'elle ne savait pas c'était que celui qui avait ordonné sa mort était leur protecteur, Don Epifanio Vargas. Il veut devenir sénateur au Mexique et ses visiteurs lui proposent de déclarer contre lui, pour l'en empêcher et l'achever définitivement car il est l'un des patrons de la drogue. Elle réfléchit et décide d'accepter, elle revient au Mexique sous protection et après subir plusieurs attentats, elle réussit à déclarer contre Vargas. Elle s'enfuit après et elle vit probablement dans un endroit inconnu avec son fils ou sa fille. Et là se termine son histoire.

Cette intrigue est racontée par un narrateur, avec toute probabilité l'auteur lui-même, qui enquête sur Teresa Mendoza pour raconter sa vie, en interrogeant toutes les personnes qui ont eu quelque rapport avec elle. Elle est tout le temps sous le regard de ce narrateur qui cherche à découvrir et ses pensées les plus profondes et ses amours et amitiés et ses désirs les plus cachés. Dans le premier chapitre du livre, il nous donne la clé du roman, en citant *Le Comte de Montecristo*, quand il réussit à parler à Teresa dans son refuge en attendant de déclarer contre Vargas :

Siempre creí que los narcocorridos mejicanos eran sólo canciones, y que *El conde de Montecristo* era sólo una novela. Se lo comenté a Teresa Mendoza, el último día, cuando accedí a recibirme rodeada de guardaespaldas y policías en la casa donde se alojaba en la colonia Chapultepec, Culiacán, estado de Sinaloa. Mencioné a Edmundo Dantés, preguntándole si había leído el libro, y ella me dirigió una mirada silenciosa, tan larga que temí que nuestra conversación acabara allí. Luego se volvió hacia la lluvia que golpeaba los cristales, y no se sé si fue una sombra de la luz gris de afuera o una sonrisa absorta lo que dibujó en su boca un trazo extraño y cruel.

— No leo libros-dijo.

Supe que mentía, como sin duda había hecho infinidad de veces en los últimos doce años⁸.

Après cela, nous revenons en arrière et l'histoire de Teresa défile devant nos yeux. Nous trouvons la prochaine allusion au roman de Dumas plus loin, quand Teresa est en prison, au commencement du chapitre 7 :

⁸ Arturo Pérez-Reverte, *La Reina del Sur*, (2002), De Bolsillo, Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona, 2020, p. 13.

J'avais toujours cru que les *corridos* mexicains de la drogue -les *narcocorridos*- n'étaient que des chansons et que *Le Comte de Monte-Cristo* n'était qu'un roman. Je l'ai dit hier à Teresa Mendoza, quand elle a accepté de me recevoir entourée de gardes du corps et de policiers dans la maison de la Colonie Chapultepec où elle logeait, à Culiacán, État du Sinaloa. J'ai évoqué Edmond Dantés, en lui demandant s'elle avait lu le livre, et elle m'a adressé un regard silencieux, si long que j'ai craint que notre conversation ne s'arrête là. Puis elle s'est tournée vers la pluie qui fouettait les vitres, et je ne sais pas si c'est une ombre de la lumière grise du dehors ou un sourire pensif qui a dessiné sur ses lèvres un trait étrange et cruel.

-Je ne lis pas de livres, a-t-elle dit.

J'ai su qu'elle mentait, comme elle l'avait sans doute fait une infinité de fois au cours des douze dernières années (Arturo Pérez-Reverte, *La Reine du Sud*, traduit de l'espagnol par François Maspéro, Points, Seuil, Paris, 2003, p. 13).

Y al mismo tiempo, Dantès se sintió lanzado al vacío, cruzando el aire como un pájaro herido, cayendo siempre con un terror que le helaba el corazón... Teresa Mendoza leyó de nuevo aquellas líneas y quedó suspensa un instante, el libro abierto sobre las rodillas, mirando el patio de la prisión⁹.

Elle est captivée par la lecture, qu'elle vient de découvrir. La prison lui a apporté une amie, Pati O'Farrell qui, en même temps, la protège. Elle lui fait un cadeau magnifique, elle l'initie à la lecture et entreprend son éducation. Teresa aime la lecture, elle lui permet de s'évader de la réalité de la prison. *Le Comte de Montecristo* lui ouvre les portes d'un monde inconnu qui la charme et la fascine.

— Qué tal Edmundo Dantès?

Edmundo Dantès soy yo, respondió Teresa casi en serio, y vio cómo las arrugas en torno a los ojos de Patricia se acentuaban y el cigarrillo le temblaba con una sonrisa. Y yo, dijo la otra. Y todas esas, añadió señalando el patio sin abrir los ojos. Inocentes y vírgenes, y soñando con un tesoro que nos aguarda al salir de aquí.

— Se murió el abate Faria-comentó Teresa, mirando las páginas abiertas del libro-.Pobre viejito.

— Ya ves. A veces unos tienen que palmar para que otros vivan¹⁰.

La lecture la prend. Elle est absorbée par les aventures d'Edmond Dantès qui lui font oublier le moment présent. Le plus important est qu'elle s'identifie au héros de Dumas, il est innocent comme elle au moment de la mort du Güero . Et quand elle a été attrapée avec Fistera, elle ne faisait qu'essayer

⁹ *Ibidem*, p. 190.

En même temps, Dantès se sentit lancé, en effet, dans un vide énorme, traversant les airs comme un oiseau blessé, tombant, tombant toujours avec une épouvante qui lui glaçait le cœur... Teresa Mendoza lut ces lignes et resta pensive un instant, le livre ouvert sur ses genoux, en regardant la cour de la prison (Ibidem, p. 191).

¹⁰ *Ibidem*, p. 194.

-Qu'est-ce que tu penses d'Edmond Dantès?

-Edmond Dantès c'est moi, répondit Teresa presque sérieusement, et elle vit les rides autour des yeux de Patricia s'accentuer, sa cigarette trembler sous son sourire. Et moi, dit-elle à son tour. Et toutes celles-là, ajouta-t-elle en désignant la cour sans ouvrir les yeux. Nous sommes toutes des vierges innocentes et nous rêvons à un trésor qui nous attend quand nous sortirons d'ici.

-L'abbé Faria est mort- annonça Teresa en regardant les pages ouvertes du livre. Pauvre vieux.

-Tu vois. Parfois, il faut qu'il y en ait qui crèvent pour que d'autres vivent (*Ibidem*, p. 195.).

de survivre. Cette identification lui permet d'épouser la cause de Dantès et de partager sa destinée.

Volvió al libro. A Edmundo Dantès acababan de tirarlo por un acantilado dentro de un saco y con una bala de cañón a los pies como lastre, creyendo habérselas con el cuerpo difunto del abate viejito. *El cementerio del castillo de If era el mar...* leyó, ávida. Espero que salga de ésta, se dijo pasando con rapidez a la siguiente página y al siguiente capítulo: *Dantès, sobrecogido, casi sofocado, tuvo con todo suficiente serenidad para contener la respiración...* Híjode. Ojalà consiga salir a flote, y volver a Marsella para recuperar su barco y vengarse de los tres hijos de la chingada, carnales suyos decían ser los malnacidos, que nomás se lo vendieron de una manera tan cabrona. Teresa nunca había imaginado que un libro absorbiera la atención, hasta el punto de estar deseando quedarse tranquila y seguir justo donde lo acababa de dejar, con una señalita puesta para no perder la página¹¹.

L'identification est totale. Teresa désire que Dantès puisse échapper et se venger. L'idée de la vengeance s'ouvre un chemin dans son esprit. Vengeance de Dantès, vengeance de Teresa Mendoza aussi.

Elle est émerveillée par sa lecture. Pérez-Reverte réalise ici, à travers *Le Comte de Montecristo*, un hommage au livre et à la lecture. Le livre est l'instrument de l'éducation, le livre ouvre les portes du savoir.

Los libros son puertas que te llevan a la calle, decía Patricia. Con ellos aprendes, te educas, viajas, sueñas, imaginas, vives otras vidas y multiplicas la tuya por mil¹².

¹¹ *Ibidem*, p. 197.

Elle revint au livre. Edmond Dantès venait d'être jeté du haut des rochers, dans un sac, les pieds lestés d'un boulet de canon, par ceux qui croyaient avoir affaire au cadavre du vieil abbé. *La mer est le cimetière du château d'If*, lut-elle avidement. J'espère qu'il va s'en sortir..., se dit-elle en passant vite à la page suivante et au chapitre suivant: *Dantès, étourdi, presque suffoqué, eut cependant la présence d'esprit de retenir son haleine...* Bon Dieu ! Pourvu qu'il puisse remonter à la surface et revenir à Marseille pour récupérer son bateau et se venger des trois salopards de merde, ces enfants de putain qui se disaient ses amis et qui l'ont vendu d'une manière aussi dégueulasse. Teresa n'avait jamais imaginé qu'un livre puisse captiver l'attention du lecteur au point qu'il ne souhaite plus qu'une chose : retrouver un moment de tranquillité pour le reprendre là où il l'a laissé, avec une petite marque pour ne pas perdre la page (*Ibidem*, p. 198).

¹² *Ibidem*, p. 197.

Les livres sont des portes qui t'emmènent à l'air libre, disait Patricia. Avec eux tu apprends, tu fais ton éducation, tu rêves, tu imagines, tu vis d'autres vies et tu multiplies la tienne par mille (*Ibidem*, p. 198).

Patricia a choisi ce livre pour elle parce qu'elle a imaginé qu'il allait lui plaire, car il parle d'un prisonnier comme elles. Il était long mais il deviendrait court au fil de la lecture et en plus, l'édition choisie est une édition mexicaine, ce qui augmente la familiarité avec Teresa, ils viennent du même lieu et partagent le même origine. Au fur et à mesure qu'elle avance dans la lecture elle tombe amoureuse de Dantès : « Teresa volvió junto a Edmundo Dantès, de quien andaba enamorada hasta las trancas » (Teresa revint à Edmundo Dantès, dont elle était tombée follement amoureuse)¹³. Patricia lui apprend aussi à aimer le livre comme objet, il faut jouir du plaisir de le toucher, de le feuilleter, de le caresser. À cause de cela elle le fait restaurer et le relier pour elle en y ajoutant une couverture en peau brune avec les lettres dorées avec le nom de l'auteur, le titre et les initiales de Teresa. Elle lui en fait cadeau le jour que Teresa a vingt-cinq ans.

Peu avant leur sortie de la prison, Pat lui dit quelque chose qui la trouble. C'est en rapport avec le livre mais c'est aussi en rapport avec leur vie à toutes les deux :

— Tengo un tesoro escondido, afuera-añadió Pati por fin.

Teresa escuchó su propia risa antes de pensar que se estaba riendo.

— Hijo de-comentó-Como el abate Faria.

— Eso mismo -ahora Pati también se reía-. Pero yo no tengo intención de morirme aquí... La verdad es que no tengo intención de morir en ninguna parte¹⁴.

C'est la première fois que Pati lui parle de ce trésor. Elle lui explique qu'elle a risqué sa vie pour lui et qu'il est dangereux d'aller le chercher, mais qu'elle voudrait le récupérer en compagnie de Teresa.

Nous nous rendons compte en ce moment que Pati avait tout prévu, c'est pour cela qu'elle lui a fait lire *Le Comte de Montecristo*. Mais elle ne revient pas sur ce qu'elle avait dit et elle laisse passer le temps. Teresa abandonne la prison la première et elle commence à travailler à un *chiringuito* (paille),

¹³ *Ibidem*, p. 200. Et p. 201 pour le texte français.

¹⁴ *Ibidem*, p. 212.

-J'ai un trésor caché, dehors, ajouta enfin Pati.

Teresa s'entendit rire avant même de penser qu'elle riait.

-Merde alors ! s'exclama-t-elle-. Comme l'abbé Faria.

-C'est ça.- Maintenant Pati aussi riait. -Mais moi je n'ai pas l'intention de mourir ici...À vrai dire, je n'ai pas l'intention de mourir du tout (*Ibidem*, p. 213).

recommandée par Pati. Sa vie n'est pas facile, elle travaille beaucoup, gagne peu mais s'habitue petit à petit à sa nouvelle vie :

El abate Faria-Teresa había terminado *El conde de Montecristo* y también muchos otros libros, y seguía comprando novelas que se amontonaban en su cuarto de la pensión-no era de esos que consideran la cárcel como un hogar. Al contrario: el viejo preso anhelaba salir para recobrar la vida que le robaron. Como Edmundo Dantés, pero demasiado tarde. Tras pensar mucho en ello, Teresa había llegado a la conclusión de que el tesoro de aquellos dos era sólo un pretexto para mantenerse vivos, soñar con la fuga, sentirse libres pese a los cerrojos y los muros del castillo de Ir¹⁵.

Vie qu'elle remplit avec ses lectures et la réflexion. Réflexion qui la porte à analyser les livres et leur rayonnement, à comprendre leur véritable portée : « No hay dos libros iguales porque nunca hubo dos lectores iguales. Y [...] cada libro leído es, como cada ser humano, un libro singular, una historia única y un mundo aparte" (Il n'y a pas deux livres semblables, parce qu'il n'y a jamais eu deux lecteurs semblables. Et [...] chaque livre lu est, comme chaque être humain, un livre singulier, une histoire unique et un monde à part)¹⁶.

Mais la vie de Teresa va changer quand Pati quitte la prison. Elle l'invite un jour à une fête chez elle et elle profite de l'occasion pour reprendre l'histoire du trésor dont elle lui avait parlé quand elles étaient enfermées. Le fiancé de Pati était un trafiquant et il a été tué à cause de cela, elle a pu échapper même si elle a été prise et emprisonnée, mais elle a gardé le secret d'une demi-tonne de cocaïne qu'elle a cachée et qui peut faire en ce moment leur fortune à toutes les deux car elle propose à Teresa une association. Teresa sait que récupérer et vendre la cocaïne doit être difficile ; malgré sa jeunesse elle a déjà un passé compliqué, où les choses n'ont pas été faciles, elle ne désire pas se laisser prendre à nouveau. Elle regarde la vie et les choses d'un regard désabusé, en sachant que dans cette attitude réside sa force. Comme Montecristo elle

¹⁵ *Ibidem*, p. 224-225.

L'abbé Faria-Teresa avait terminé *Le comte de Monte-Cristo* et bien d'autres livres, et elle continuait d'acheter des romans qui s'entassaient dans sa chambre de la pension - n'était pas de ceux qui considèrent la prison comme un foyer. Au contraire: le vieux prisonnier voulait sortir pour retrouver la vie qu'on lui avait volée. Comme Edmond Dantés, mais trop tard. Après avoir beaucoup pensé à lui, Teresa était arrivée à la conclusion que le trésor de ces deux-là n'était qu'un prétexte pour rester vivants, rêver de leur fuite, se sentir libres malgré les verrous et les murs du château d'If (*Ibidem*, p. 225-226).

¹⁶ *Ibidem*, p. 229. Et p. 230 pour le texte français.

s' éloigne des sentiments et des faiblesses du cœur en allant même plus loin pour devenir invulnérable.

Porque la esperanza, incluso el mero deseo de sobrevivir, la volvían a una vulnerable, atada al posible dolor y a la derrota. Tal vez de ahí resultaba la diferencia entre unos seres humanos y otros, y ése era entonces su caso. Quizá Edmundo Dantés estaba equivocado, y la única solución era no confiar, y no esperar¹⁷.

Ces sentiments lui permettent de conduire avec froideur et précision cette association avec Pati ; elles vont récupérer le trésor, caché dans une grotte, vont négocier avec Oleg Yasikov et devenir les reines du sud concernant le trafic de la drogue. Pati continue à la conseiller pour l'achat de ses robes, des compléments. Pati fait d'elle une femme discrète, belle et élégante, et Teresa y ajoute la froideur et la distance. Elle va achever ses ennemis, ceux qui trahissent Fistera, Velasco et Cañabota. Elle le fait, non pour se venger, sinon pour besoin de la symétrie. Elle détruit systématiquement tous ses ennemis. Elle devient puissante comme Montecristo lui-même. Puissante et solitaire, malgré ses proches, Pati et son amant. À un tel point que Pati regrette l'amie rencontrée en prison et lui reproche ce qu'elle est devenue.

Quizá me equivoqué de Edmundo Dantés, había comentado Pati [...]. No era esto, no eras tú. No supe adivinarte. O quizá, como dijo en otra ocasión -empolvada la nariz y los ojos turbios-, lo único que ocurre es que tarde o temprano el abate Faria siempre sale de escena¹⁸.

Malgré la fidélité de Teresa, Pati O'Farrell est déçue. Elle attendait quelque chose de plus, un autre type de complicité, une amitié plus profonde...

¹⁷ *Ibidem*, p. 251.

Parce que l'espoir, y compris le simple désir de survivre, vous rendait vulnérable, paralysée par la possibilité de la souffrance et de la défaite. C'était peut-être là que résidait la différence entre certains êtres humains et d'autres ; si oui, c'était son cas. Peut-être Edmond Dantès s'était-il trompé, et la seule solution était-elle de ne pas avoir confiance et de ne rien espérer (*Ibidem*, p. 253.).

¹⁸ *Ibidem*, p. 372.

Je me suis peut-être trompée d'Edmundo Dantès, avait-elle affirmé.[...]. Ce n'était pas la bonne histoire, et ce n'était pas toi. Je n'ai pas su te deviner. Ou, comme elle l'avait dit dans une autre occasion - le nez enfariné et les yeux troubles -, c'est peut-être simplement que, tôt ou tard, l'abbé Faria sort toujours de scène (*Ibidem*, p. 373).

Elle se sent de trop, elle sait que sa destinée, comme celle de l'abbé Faria, est de laisser seule Teresa, mais elle ne veut pas quitter les lieux.

...Yo sé de qué se trata. Por eso me miras rara, porque crees que entregaste demasiado a cambio de poco. El abate Faria confesó su secreto a la persona equivocada... ¿Verdad?

Brillaban los ojos de Pati en la oscuridad. Un resplandor suave, gemelo, reflejo de la claridad de afuera.

— Nunca te reproché nada-dijo en voz muy baja¹⁹.

Teresa préfère affronter les choses de face. Mais on ne peut rien changer. La séparation est trop profonde et malgré leurs respectifs désirs, elles ne peuvent récupérer la confiance et la camaraderie des premiers temps. Pati quitte Teresa en se suicidant trois jours après cette conversation. Sa mort blesse profondément la reine du Sud.

La fin approche. Elle refera l'histoire de Montecristo en se débarrassant de son pire ennemi, Epifanio Vargas, celui qui a fait tuer Güero Dávila, mais la vengeance a un goût amer, et ne la satisfait pas pleinement. Elle se perd dans la mer de la Méditerranée, Majorque, Toscane ou peut-être elle préfère Paris où les Etats-Unis... Comme Montecristo, à bord de son bateau, accompagnée par Haydée. Pour Teresa il n'y a pas d'Haydée, peut-être un enfant...

Pérez-Reverte connaît profondément le monde de la navigation, lui-même possède un bateau avec lequel il sort à naviguer et il était intéressé par les narcotrafiquants. Il a uni les deux centres d'intérêt dans ce roman où il met en valeur ses connaissances dans l'un et dans l'autre domaine. À cela il s'ajoute qu'il prend comme fil conducteur le roman de Dumas, *Le Comte de Montecristo*. Il connaît dès l'enfance la littérature française de la seconde moitié du XIXe siècle, il lui a rendu hommage à plusieurs reprises. Cette fois le personnage récurrent de Milay donne la main à celui d'Edmond Dantès pour construire la figure de Teresa Mendoza, véritable légende du XXe siècle.

¹⁹ *Ibidem*, p. 414.

Je sais de quoi il s'agit. C'est pour ça que tu me regardes comme une étrangère, parce que tu crois que tu m'as trop donné en échange de peu. La personne à qui l'abbé Faria a confié son secret n'était pas la bonne... C'est ça?

Les yeux de Pati brillaient dans l'obscurité. Un double éclat léger, reflet de la clarté du dehors.

-Je ne t'ai jamais rien reproché – dit-elle très bas (*Ibidem*, p. 418).

VARIATIONS DE L'AVENTURE ROMANESQUE

La tentation du roman maritime chez A. Dumas : enjeux idéologiques et poétiques de l'aventure

Isabelle Safa

Université Paris Diderot. Centre Jacques-Seebacher
safa.isabelle@gmail.com

Rebut: 1 de febrer de 2021

Acceptat: 26 de febrer de 2021

RESUM

La tentació de la novel·la marítima a Alexandre Dumas : apostes ideològiques i poètiques de l'aventura

Encara que Dumas no escriu en realitat novel·les marítimes, fa assajos en aquest gènere des de le seves primeres novel·les i hi revé contínuament en els seves obres posteriors. Mentre construeix un imaginari exòtic i exaltant, el novel·lista pensa també al revés de l'aventura marítima denunciant les seves motivacions mercantils i les violències. El motiu marítim constitueix així per a ell una etapa en la construcció de la seva poètica novel·lesca i en l'elecció que fa de la novel·la històrica. Però li ofereix també un formidable terreny d'experimentacions genèriques i narratives.

PARAULES CLAU

Novel·la marítima; novel·la d'aventures; novel·la històrica; Alexandre Dumas; Eugène Sue; James Fenimore Cooper; imaginari del viatge; novel·la i ideologia.

RÉSUMÉ

La tentation du roman maritime chez Alexandre Dumas : enjeux idéologiques et poétiques de l'aventure

Si Dumas n'écrit pas à proprement parler de roman maritime, il s'essaye à ce genre dès ses premiers romans et continue d'y revenir dans ses œuvres ultérieures. Tout en construisant un imaginaire exotique et exaltant, le romancier envisage aussi l'envers de l'aventure maritime dont il dénonce les motivations mercantiles et les violences. Le motif maritime constitue ainsi pour lui une étape dans la construction de sa poétique romanesque et dans le

choix qu'il fait du roman historique. Mais il offre également au romancier un formidable terrain d'expérimentations génériques et narratives.

MOTS CLÉ

Roman maritime ; roman d'aventures ; roman historique ; Alexandre Dumas ; Eugène Sue ; James Fenimore Cooper ; imaginaire du voyage ; roman et idéologie.

RESUMEN

La tentación de la novela marítima en Alexandre Dumas : apuestas ideológicas y poéticas de la aventura

Si Dumas no escribe propiamente novelas marítimas, realiza ensayos en este género desde sus primeras novelas y continúa fiel a los mismos en sus obras posteriores. Mientras construye un imaginario exótico y exaltante, el novelista trata también el reverso de la aventura marítima denunciando sus motivaciones mercantiles y las violencias. El motivo marítimo constituye así para él una etapa en la construcción de su poética novelística y en la elección que hace de la novela histórica. Pero ofrece igualmente al novelista un formidable terreno de experimentaciones genéricas y narrativas.

PALABRAS CLAVE

novela marítima; novela de aventuras; novela histórica; Alexandre Dumas; Eugène Sue; James Fenimore Cooper; imaginario del viaje; novela e ideología.

ABSTRACT

Alexandre Dumas and the Sea novel : ideological and poetical stakes of the adventure narrative

Though Dumas did not write, technically speaking, any sea novel, he does give it a try in his first novels and keeps on getting back to it in his later works. While constructing an exotic and exhilarating imagery, the novelist also considers the darker side of the maritime adventure whose mercenary motivations and violence he exposes. The maritime narrative thus proves to be a milestone in the building of Dumas' poetics and in the process of choosing to write historical novels. It also provides the novelist with a large testing ground for generic and narrative experiments.

KEYWORDS

Sea novel ; adventure novel ; historical fiction; Alexandre Dumas; Eugène Sue ; James Fenimore Cooper ; the imagery of foreign travel ; Ideology and narrative fiction.

La mer peut fournir quatre à cinq beaux chapitres dans un roman, ou quelque belle tirade dans un poème, mais c'est tout.

Théophile Gautier, « Histoire de la marine », *La Chronique de Paris*, 1836

Si l'aventure maritime fait partie de notre littérature depuis *l'Odyssée*, il est généralement admis que le XIX^e siècle est la grande époque du roman maritime¹ : le genre est particulièrement illustré dans les littératures britannique et américaine, et il s'inscrit dans un ensemble de facteurs historiques convergents : le développement des marines de guerre dans un contexte de rivalités nationales, les grandes expéditions d'exploration scientifique, la mondialisation des échanges mais aussi l'expansion de la colonisation et de la traite puis la répression de cette dernière.

Lorsque Dumas propose au journal *Le Siècle* son *Capitaine Paul* en 1838, il s'essaye à un genre nouveau, importé en France des Etats-Unis à partir des années 1820 grâce à l'immense succès de James Fenimore Cooper (1785-1851) : le récit d'aventures. Le romancier américain, nommé consul des Etats-Unis à Lyon en 1826, jouit d'un immense prestige en France. Eugène Sue lui rend explicitement hommage dans la préface d'*Atar-Gull* (1831), où il prétend définir les enjeux du « roman maritime² ». Dumas a vraisemblablement lu les romans de Sue, et certainement ceux de Cooper, qui avec Walter Scott et Goethe lui apparaît comme un modèle : « Goethe vous donnera la poésie ; Walter Scott l'étude des caractères ; Cooper la mystérieuse grandeur des prairies, des forêts et des océans.³ » affirme Lassagne, son collègue dans les bureaux du duc d'Orléans. Quoique l'influence de Walter Scott soit la plus manifeste (et la plus revendiquée) dans ses cycles historiques⁴, le romancier en herbe saura s'inspirer des trois modèles. Il évoque ainsi dans ses *Mémoires* l'examen d'un trois-mâts auquel il se livre, en Bretagne, vers 1833, dans « l'espérance de pouvoir faire, un jour, si l'occasion s'en présente, des romans maritimes

¹ Odile Gannier, *Le roman maritime, émergence d'un genre en Occident*, PUPS, Paris, 2011, p. 14-16 et 531-532.

² Eugène Sue affiche sa dette envers les romans maritimes de Cooper, *Le Pilote* (1823) et *Le Corsaire Rouge* (1827). Il écrit successivement *Kernok le pirate* (1830), *Atar-Gull* (1831), *La Salamandre* (1821) et *La Vigie de Koat-Ven* (1833). La préface d'*Atar-Gull* est une lettre ouverte à Cooper, crédité d'avoir « créé le roman maritime ». Cooper, qui a servi dans la US Navy, et Sue, chirurgien auxiliaire dans la marine, pensaient tous deux que la marine avait un rôle crucial à jouer dans le rayonnement d'une nation.

³ Alexandre Dumas, *Mes Mémoires*, Laffont, « Bouquins », Paris, 1989, chap. LXXIX, p. 589.

⁴ Voir Isabelle Safa, « L'héritage de W. Scott dans le roman historique français du XIX^e siècle », *Le Temps des Médias*, à paraître.

comme Cooper ou tout au moins comme Eugène Sue.⁵ » Le nom du romancier américain n'apparaît pas dans *Le Capitaine Paul*, mais Dumas s'en réclame dans sa préface : après avoir fait l'éloge du *Pilote*, « un des plus magnifiques romans de Cooper⁶ », il exprime le désir d'écrire la jeunesse de « l'aventureux marin⁷ » qui en est le héros. Comme l'intrigue de Dumas n'a aucun rapport avec celle du *Pilote*, on peut penser que le nom de Cooper n'est mentionné que dans l'espoir d'instrumentaliser le succès éditorial du romancier américain. Mais cet effet d'affichage révèle, plus profondément, la tentation d'un genre, celui de l'aventure maritime.

Des quatre auteurs retenus par Jean-Yves Tadié pour son ouvrage sur le roman d'aventures⁸, Alexandre Dumas est le seul qui ne le soit pas au titre d'une aventure impliquant la mer ou des contrées lointaines. De fait, le romancier est d'abord reconnu pour les aventures de ses mousquetaires et celles du comte de Monte-Cristo⁹. Pourtant, au moins deux de ses romans s'affichent par leur titre comme des romans maritimes : *Le Capitaine Paul* (1838), présenté comme le récit de la jeunesse de Paul Jones, personnage principal du *Pilote* (1823) de James Fenimore Cooper ; *Le Capitaine Pamphile* (1834-1838), dont la narration présente, en montage alterné, le destin toujours funeste de plusieurs animaux domestiqués par les amis artistes d'Alexandre Dumas¹⁰, et les aventures du pirate à l'origine de l'importation de la plupart d'entre eux en Europe. Si on considère qu'un roman maritime « se passe au moins en plus grande partie en mer¹¹ », le premier des deux est un roman maritime en trompe-l'œil¹². La thématique maritime qui y est affichée apparaît néanmoins dans nombre de romans, où elle occupe une place plus ou moins importante dans

⁵ Alexandre Dumas, *Mes Mémoires*, op. cit., Chap. CLXIX.

⁶ Alexandre Dumas, *Ibid.*, XCIV, p. 708 : « puis vint Cooper avec ses grands bois, ses prairies immenses, ses océans infinis, ses Pionniers, sa Prairie, son Corsaire rouge, trois chefs d'œuvres [...] »

⁷ A. Dumas, *Le Capitaine Paul*, Gallimard, « Folio », Paris, 2017. Préface (1858), p. 39-40.

⁸ Alexandre Dumas, Jules Verne, Robert-Louis Stevenson et Joseph Conrad.

⁹ *Les Trois Mousquetaires* et *Le Comte de Monte Cristo* (1845) restent ses œuvres les plus connues. Voir Maxime Prévost, *Alexandre Dumas mythographe et mythologue : l'aventure extérieure*, Honoré Champion, « Romantisme et modernités », Paris, 2018.

¹⁰ Alexandre Dumas, *Le Capitaine Pamphile*, édition de Claude Schopp, Gallimard, « Folio », Paris, 2003.

¹¹ Odile Gannier, op. cit., p. 17.

¹² Le roman se déroule pour la plus grande partie dans un cadre gothique et met en scène un drame familial.

l'intrigue : tout à fait périphérique dans *Le Collier de la Reine* (1849)¹³, elle est plus significative dans les deux romans consacrés à la révolution italienne de 1799, *Les Confessions d'une favorite* (1863) et *La San Felice* (1865), dont un des personnages historiques principaux est l'amiral Nelson¹⁴ ; elle l'est aussi dans *Les Mohicans de Paris* (1854-55), où les aventures de Pierre de Courtenay, corsaire sous le nom de Christian, constituent un des nombreux récits enchâssés dans la vaste fresque romanesque par laquelle Dumas entend restituer le Paris de 1827¹⁵ ; elle tient enfin une place de choix dans *Georges* (1843), qui s'ouvre et se clôt sur une bataille navale et dont l'action se passe sur l'Île de France¹⁶, et dans *Le Chevalier de Sainte-Hermine* (1869), où l'aventure maritime, qui se prolonge en aventure coloniale, occupe près d'un tiers du roman¹⁷.

Comme on le voit, les premiers titres cités précèdent la grande période romanesque de Dumas, qui dans les années 1830 est reconnu essentiellement comme dramaturge. Le motif maritime revient ensuite régulièrement, jusque dans les derniers romans, dans des intrigues variées où il agit comme un révélateur de certaines convergences narratives. Il s'agira donc de mettre au jour les enjeux idéologiques et poétiques qui sous-tendent l'exploitation du motif maritime dans ces romans : si le roman maritime apparaît comme la quintessence de l'aventure, avec ses héros typés, ses scènes de genre et ses dangers, Dumas n'hésite pas à questionner l'empreinte de ces aventuriers sur un monde qu'ils parcourent à leur profit. Qu'elle soit exaltée ou critiquée, l'aventure maritime, riche d'images exotiques et d'un vocabulaire spécifique, se révèle surtout un formidable laboratoire poétique et narratif.

¹³ Alexandre Dumas, *Le Collier de la reine*, Laffont, « Bouquins », Paris, 1990. L'officier de marine Olivier de Charny est félicité par Louis XVI pour s'être distingué en refusant de se rendre aux Anglais et en ranimant le courage des marins français démoralisés.

¹⁴ Ces deux romans ne seront pas évoqués, dans la mesure où les épisodes relatifs à Nelson sont réutilisés parfois à l'identique par Dumas dans *Le Chevalier de Sainte-Hermine*.

¹⁵ Alexandre Dumas, *Les Mohicans de Paris*, t. 2, Gallimard, « Quarto », Paris, 1998, chapitres CCXXXVII à CCL, p. 1778-1876.

¹⁶ Alexandre Dumas, *Georges*, Gallimard, « Folio », Paris, [1974], 2003.

¹⁷ Alexandre Dumas, *Le Chevalier de Sainte-Hermine*, Phébus, Paris, 2005. Cette place quantitative est sans doute à nuancer du fait que la narration, inachevée, s'était recentrée sur les campagnes terrestres de Napoléon.

Le roman maritime : l'aventure par excellence

Sur le plan littéraire, l'élément marin, par son caractère imprévisible, apparaît comme un espace privilégié de l'aventure telle que la définit Jean-Yves Tadié : « l'irruption du hasard, ou du destin, dans la vie quotidienne, où elle introduit un bouleversement qui rend la mort possible, probable, présente [...] ». ¹⁸ Les romans maritimes exposent ainsi leurs héros aux dangers naturels (orages, tempêtes) comme aux hasards d'une rencontre ennemie (bataille navale, attaques de pirates), qui sont autant d'occasions pour eux d'éprouver leur vaillance. Cette parenté entre roman maritime et roman d'aventures est déclinée à plusieurs reprises par Dumas, qui explique par « le caractère [...] trop aventureux et trop avide d'émotions » du corsaire Paul Jones son incapacité à « s'astreindre à cette vie décolorée et uniforme des habitants de la terre. » (*CP*, p. 278). Corsaire également, Pierre Herbel a « un passé de gloires [et] d'aventures » (*MP*, chap. , p.) ; le négrier Jacques Munier comme le capitaine Pamphile mènent également une « vie aventureuse » (*G*, XV, p. 238 ; *CPH*, X, p. 138). La navigation maritime introduit ainsi d'emblée le lecteur dans un univers différent, lui garantissant le plaisir du dépaysement et du voyage ¹⁹.

La comparaison des différents épisodes maritimes mis en scène par Dumas permet de mettre en évidence une même configuration romanesque, avec des personnages types, des scènes à faire, sur mer ou à terre ²⁰, et un dispositif narratif caractéristique du roman d'aventure par ses titres à rallonge et par la complicité établie avec le lecteur, régulièrement apostrophé ²¹. Dumas semble s'être surtout attaché au type du corsaire : c'est l'état de Paul Jones, qui a reçu « des lettres de marque » du roi Louis XVI (*CP*, IV, p. 125), de Pierre Herbel de Courtenay alias Christian le corsaire, que son frère qualifie d'« écumeur des

¹⁸ Jean-Yves Tadié, *Le Roman d'aventures*, Gallimard, « Tel », Paris, [1982], 2013, p. 5.

¹⁹ Sylvain Venayre, « Pour une histoire culturelle du voyage au XIXe siècle », *Sociétés et Représentations*, Editions de la Sorbonne, Paris, 2006/1 n°21, p. 5-21. Il postule que la rencontre de l'altérité et la possibilité d'en être transformé sont au cœur du voyage, ce qui le rapproche d'une aventure.

²⁰ Odile Gannier, *op. cit.*, p. 321-335. Elle affirme que « l'alternance des scènes en mer et des épisodes à terre » est une des « lois du genre » et rappelle à titre d'illustration que les romans de Cooper font alterner la mer et les grandes plaines américaines.

²¹ Par exemple : « Comment le capitaine Pamphile, croyant aborder sur une île, aborda sur une baleine, et devint le serviteur du Serpent-Noir » (*CP*, Chapitre X) ; « Comment le capitaine américain eut quarante-cinq mille francs au lieu de cinquante mille qu'il demandait » (*CSH*, Chapitre LXVIII) ; « nous nous empressons de rassurer [les lecteurs] » (*CP*, p. 159).

mers²²» (*MP*, CCXXXIII p. 1761) et d'Hector de Sainte-Hermine alias René, engagé sous les ordres de Surcouf (*CSH*) avant d'intégrer un bâtiment de la marine régulière. Leurs différentes aventures révèlent l'éthos de l'homme de mer, qui s'identifie chez Dumas au modèle du surhomme²³. Ce type humain supérieur, doté de qualités physiques et morales exceptionnelles, a le charisme nécessaire pour commander aux hommes et une force d'âme à toute épreuve. L'âme de René est « d'une trempe particulière, et la peur n'[a] pas de prise sur elle » (*CSH*, LXXXII, p. 760) ; Paul Jones a une « position en dehors de toutes les exigences » qui l'autorise à mettre « son caprice au-dessus de toutes les lois » (*CP*, VII, p. 147) ; quant à Georges, il voit sa supériorité reconnue par lord Murrey qui lui demande son amitié bien que les opposent le préjugé de couleur et la guerre entre leurs deux pays. Tous ont en commun une forme de bâtardise : Georges et son frère Jacques sont quarterons, Paul Jones est un enfant naturel, Sainte-Hermine doit prendre une identité plébéienne après son exécution supposée sur ordre de Napoléon et Pierre de Courtenay est renié par son frère aîné, qui porte le titre de comte. En soulignant leur marginalité, qui constitue à la fois un signe d'élection et une position subie, Dumas souligne les « discordances entre position sociale et valeur personnelle²⁴ ». Ainsi Paul Jones évoque-t-il avec amertume « tous ces jeunes seigneurs insolents qui [lui] demandaient [s]es parchemins quand [il] leur montra[it] [s]es blessures » (*CP*, VIII, p. 165). Ce motif, topique du genre maritime, sert l'engagement du romancier, lui-même fils d'un général de la République mulâtre disgracié par Napoléon²⁵, contre les injustices et les préjugés de caste.

Autour de ces héros gravite un personnel marin donné d'emblée comme une collection de types et dont la présence contribue à donner au récit sa couleur maritime : le cuisinier Double-Bouche (*CPH*), le « patron » Kernoch²⁶ (*CSH*) ou le maître d'armes Bras-d'Acier (*CSH*). Le récit est déplacé au gré des routes maritimes et des escales, des forêts d'Amérique (*CPH*) ou de l'Inde (*CSH*) à la prairie (*CPH*), de l'île de France (*Georges*, *CSH*) à la Guadeloupe (*CP*) et des ports de Bretagne aux batailles en mer (*CSH*, *MP*), multipliant les

²² Ce sobriquet, dont Dumas fait le titre du chapitre CCXXXVII de son roman, est une possible allusion au roman de Cooper *The Water Witch*, traduit en français en 1839 par Auguste Defauconpret sous le titre *L'écumeur de mer*.

²³ Voir notamment Vittorio Frigerio, *Les Fils de Monte Cristo. Idéologie du héros de roman populaire*, PULIM, Limoges, 2002 ; Julie Anselmini, « Le règne des surhommes », in *Le roman d'Alexandre Dumas père. Une poétique du merveilleux*, Thèse, 2006, p. 275-333.

²⁴ Odile Gannier, *op. cit.*, p. 137.

²⁵ Tom Reïss, *Dumas le comte noir*, Flammarion, Paris, 2013.

²⁶ On peut y lire une allusion au roman d'Eugène Sue, *Kernok le pirate*, 1830.

terrains de l'aventure. Dumas accumule et combine de manière sérielle des épisodes typiques du roman maritime : chasse aux navires marchands (*CPH*) ou attaque de pirates (*CSH*, « Les pirates malais »), avec la séquence obligée de l'abordage ; évasions de prisonniers sur un navire ennemi (*MP*, CCXXXVIII « Une évasion » et *CSH*, XCV, « Evasion ») ; appareillages ou retours au port en fête (*CSH*, LIV « L'appareillage », *CP*, « Epilogue »), séquences qui occupent parfois une place stratégique dans l'intrigue : *Georges*, dont l'action se déroule quasi entièrement à terre, s'ouvre et se clôt sur une bataille navale (Chapitres II « Lions et Léopards » et XXX « Le Combat »).

De tous ces motifs, celui de l'affrontement avec l'Angleterre est incontestablement le plus développé, le plus significatif également puisqu'il s'apparente à une revanche symbolique de la fiction sur l'histoire : les Français n'ont jamais remporté autant de victoires contre la marine anglaise que dans ces séquences maritimes dans lesquelles Dumas prend plaisir à détailler la disproportion des forces en présence, toujours au désavantage des Français, pour mieux faire ressortir leur héroïsme. Deux moments historiques sont privilégiés : l'indépendance américaine et les guerres napoléoniennes. Dumas y projette un double engagement, à la fois démocratique et national²⁷. Lors du seul combat en mer évoqué dans *Le Capitaine Paul*, dont l'action débute en 1777, Paul défie le vaisseau anglais en arborant pavillon américain, « symbole de rébellion » (*CP*, III, p. 107) de la jeune nation émancipée de sa tutelle britannique. La victoire qu'il remporte met au crédit de la France de Louis XVI un engagement progressiste et la rattache à la jeune démocratie américaine. Dans *Le Chevalier de Sainte-Hermine*, un marin de Surcouf évoque les « bons tours » joués aux Anglais, caricaturés sous les traits de « John Bull » (L, p. 527), et se réjouit de cette revanche sur les croiseurs anglais dont l'acharnement « humiliait un peu notre orgueil national » (p. 528). Cet épisode entièrement fictif précède un long développement consacré à la bataille de Trafalgar (XCII, p. 829-839)²⁸, qui par l'anéantissement de la flotte franco-espagnole consacre la supériorité navale britannique pendant tout le XIXe siècle. En attribuant à

²⁷ Plusieurs occurrences jalonnent les romans du corpus : Pierre Herbel, connu pour « la haine toute nationale » qu'il porte au Anglais (*MP*, CCXLI, p. 1800), accepte, quoique républicain, de servir Napoléon ; Charny refuse de se rendre aux Anglais alors que son capitaine a amené son pavillon parce que « tout ce qu'il y avait en lui de sang français se révolt[e] » (*Le Collier de la Reine*, XI, p. 130).

²⁸ L'intrigue de *Georges* s'ouvre aussi sur une victoire symbolique contre les Anglais, au moment où, historiquement, l'Île de France passe entre leurs mains : ils perdent quatre vaisseaux face aux Français qui s'exclament : « Nous avons Aboukir et Trafalgar à venger ! » (III, p. 48).

Sainte-Hermine le coup de pistolet responsable de la mort de l'amiral Nelson²⁹, Dumas réussit, en plein désastre, à donner momentanément l'impression d'une victoire française : le chapitre s'achève sur ces mots de Sainte-Hermine, criés depuis la hune d'artimon : « Capitaine Lucas, à l'abordage ! Nelson est tué. » (*Id.*, p. 839). Faits prisonniers malgré des prodiges d'héroïsme, Sainte-Hermine et ses hommes réussissent par ailleurs à s'évader et sont reçus comme des héros à leur retour en France, pour s'être « empar[és] du vaisseau amiral anglais. » (*Id.*, XCVII, p. 890).

Ces épisodes maritimes inscrivent les romans de notre corpus dans un genre déjà identifié à l'époque où il commence à écrire, et dont le succès se nourrit de la rivalité avec l'Angleterre dans un contexte d'expansion coloniale. Dumas ne propose pas pour autant une littérature édifiante ; au contraire, ses romans mettent l'imaginaire de l'aventure en tension avec un discours critique.

L'envers du décor : dévoiements mercantiles de l'aventure et critique de l'expansion européenne

L'exaltation de l'aventure maritime et l'émerveillement manifeste qu'elle suscite côtoient un discours critique à l'égard de la domination du monde par les Européens à des fins mercantiles. Celle-ci est présente dans l'ensemble des romans, mais elle particulièrement exposée dans *Le Capitaine Pamphile*, un récit supposément destiné aux enfants³⁰ qui se distingue par un humour noir et une ironie féroces. La mise en regard de ce conte cruel avec les autres récits maritimes, qui mettent en œuvre la même formule narrative, amène à reconsidérer l'aventure et à être attentif à ses zones d'ombre.

Les aventures de Pamphile détournent systématiquement les codes du genre : héroïsme, exaltation de la découverte, mais aussi vertu didactique d'une littérature qui s'adresse de plus en plus à la jeunesse³¹. Ainsi son périple en bateau n'a rien d'original puisqu'il en est « à son dixième voyage dans les

²⁹ On ignore en réalité l'identité du tireur, que les historiens placent bien à bord du *Redoutable*, vaisseau dirigé par le capitaine Lucas.

³⁰ Voir « Préface » de Claude Schopp, p. 11-13. Le début du récit paraît dans *Le Journal des enfants*, revue mensuelle fondée par Saint-Charles Lautour-Mézeray, dont les histoires sont destinées à l'édification de la jeunesse.

³¹ Dennis Butts, « The Birth of the boy's story and the transition from the robinsonnades to the adventure story », *Revue de littérature comparée*, 2002/4 n°304. Ces romans ne sont pas initialement destinés aux enfants mais ils font l'objet d'adaptions qui contribuent à l'émergence progressive d'une littérature de jeunesse.

Indes » (*Id.*), une routine que l'on retrouve dans les épisodes de combat ou de chasse : alors que le récit du combat de René contre un boa est épique et occupe un chapitre entier (*CSH*, LXVIII « Le serpent empereur », p. 663-670), celui de Pamphile est expédié en quelques lignes. Méthodique, le pirate, après avoir tiré, « commença par recharger tranquillement son fusil ; puis, tirant son couteau de sa poche », il ouvre le ventre du boa pour y prélever une pierre bleue qu'il met dans une bourse « où il y en avait déjà une douzaine d'autres pareilles » (*CPH*, V, p. 77). Même laconisme et même routine, mot pour mot, pour la chasse au tigre (p. 78). Le danger, qui doit permettre la démonstration de qualités héroïques, est absent. Le récit souligne en revanche le gaspillage de ressources naturelles quand, un peu plus tard, Serpent-Noir, natif du Canada, répond au pirate qui lui demande pourquoi il ne tue pas plus d'oiseaux : « Un Huron n'est pas un homme blanc pour détruire inutilement. » (*Id.*, XI, p. 154). Si l'on admet cela, alors la chasse aux tigres de René dans la jungle indienne, pour héroïsée qu'en soit la description (*CSH*, LXXIV, p. 705-712), n'a pas plus de légitimité que celle de Pamphile.

L'ironie voltairienne qui caractérise l'écriture du *Capitaine Pamphile* met en perspective les valeurs européennes exaltées par l'aventure maritime et ses prolongements coloniaux, réduites ici à des motivations purement mercantiles. Quand Pamphile remonte vers le pôle, ce n'est « pas afin d'y chercher, comme Ross ou Parry, un passage entre l'île Melville et la terre de Banks, mais dans un but plus utile et surtout plus lucratif » (*CPH*, IX, p. 126). Toutes ses actions sont du reste déterminées par l'appât du gain : si le pillage de bateaux marchands lui est une « grande économie de temps et d'argent » (V, p. 85), il sait aussi négocier de l'ivoire « avec dix mille pour cent à gagner » (p. 85) et « ne néglig[e] rien de ce qui [peut] avoir une valeur quelconque en Europe » (VII, p. 101). Sa « conscience mercantile » l'amène ainsi à reconsidérer le marché passé avec le chef africain Outavari : observant que les éléphants sont plus nombreux du côté du chef Outavaro, il pense se procurer de l'ivoire à prix plus vil encore, indifférent au fait que ses transactions déclenchent une guerre entre les deux peuples « voyant qu'ils venaient pour la même cause et que la spéculation de l'un nuirait nécessairement à celle de l'autre » (XVII, p. 239). Bien au contraire, Pamphile voit dans le conflit une occasion de profit et aide le parti le plus fort à l'emporter à condition de prendre les vaincus en esclavage. Il se reproche ensuite de n'avoir pas fait captif son allié le roi Outavari avec toute sa famille : « c'étaient 15 à 20000 francs qu'il perdait là par sa faute » (p. 250). Les tribulations du pirate, qui élargit progressivement le champ de ses affaires, mettent en évidence un lien entre spéculation et conquête coloniale. Pamphile retrouve Serpent-Noir, chassé de ses terres canadiennes par les Anglais. Ces derniers les lui ont achetées en échange de quelques fusils, d'un peu d'alcool

et d'un territoire préalablement confisqué au Guatemala, qu'ils cèdent à condition de pouvoir y construire des forts : « L'Angleterre est la nation de prévoyance par excellence » commente ironiquement le narrateur, précisant qu'elle anticipe « un Gibraltar américain³² » « entre l'Océan Atlantique et l'océan Boréal » (XVIII, p. 260). En rachetant la côte des Mosquitos³³ à Serpent-Noir, Pamphile se rend propriétaire d'un micro-Etat qu'il décrit à Londres comme un « Eldorado » (XIX, p. 267) à des investisseurs crédules : « au bout de huit jours, chaque branche de l'industrie, du commerce ou de l'art eut son représentant breveté. Puis ensuite vinrent les achats de grades et de titres » (p. 270). « Seize mille six cent trente-neuf » migrants déchantent en arrivant à Mosquitos, et une partie d'entre eux meurt « de faim et de misère » (p. 277). La conclusion du roman, en attribuant à Pamphile « une grande partie des entreprises industrielles » qui se font à Paris « depuis quelques temps », rejoint le présent de l'écriture, assimilant ainsi la Monarchie de Juillet à une vaste spéculation parfaitement immorale dont le centre serait Paris et la circonférence le monde entier.

Dans la série des épisodes maritimes, un sort particulier doit être réservé à la traite³⁴. Elle apparaît en filigrane dans *Georges*, où le propre frère du héros est négrier ; elle est également évoquée dans *Le Chevalier de Sainte-Hermine* lorsque Surcouf capture un sloop négrier. Le narrateur décrit alors « un spectacle hideux : deux malheureux agonisants gisaient, près de mourir [...] » ; un peu plus loin, une des captives « s'efforçait de faire prendre le sein à un enfant qu'elle tenait entre ses bras et qui pressait inutilement son sein desséché. » (*CSH*, LVII, p. 589). On découvre ensuite « à fond de cale [...] vingt-quatre malheureux noirs enchaînés et couchés dans une position impossible » (p. 590). Si le corsaire fait étonnamment grâce au capitaine négrier après un simulacre d'exécution, le pathétique de la description et les modalisateurs ne laissent aucun doute sur les opinions du romancier. Mais c'est encore l'ironie qui permet la condamnation la plus forte de la traite, dans un chapitre du *Capitaine Pamphile* consacré au trafic du « bois d'ébène » qui doit vraisemblablement

³² Dumas fait allusion à l'impératif stratégique qui gouverne le dispositif impérial britannique au XIXe siècle : sécuriser les routes maritimes pour s'assurer de la domination des mers et plus particulièrement de la route des Indes.

³³ Situé sur une partie des territoires du Nicaragua et du Honduras.

³⁴ Le motif de l'esclavage et de la traite fera l'objet d'une étude spécifique lors d'une communication proposée au colloque « Dumas Blanc/Noir », université John Hopkins, Baltimore, décembre 2021 : « Un affranchissement impossible ? L'idéal républicain à l'épreuve de la question noire dans les romans d'A. Dumas ».

son inspiration à Eugène Sue. En effet, son roman *Kernok le pirate* met en scène l'« habileté » des négriers, qui découvrent

Une manière de caser les nègres dans le faux-pont tellement avantageuse que le brick, qui jusque-là n'en pouvait contenir que deux cents, put en porter trois cents, à la vérité en les serrant un peu, et en les priant de se mettre sur le côté, au lieu de se goberger sur le dos comme des pachas.³⁵

Dumas semble développer et amplifier ce passage en détaillant à son tour, tout en antiphrases, l'ingéniosité de Pamphile :

Heureusement que c'était des hommes ; si c'eût été des marchandises, la chose était physiquement impossible ; mais c'est une si admirable machine que la machine humaine, elle est douée d'articulations si flexibles, elle se tient si facilement sur les pieds ou sur la tête, sur le côté droit ou sur le côté gauche, sur le ventre ou sur le dos, qu'il faudrait être bien maladroit pour n'en pas tirer parti [...]. (*CPH*, XVII, p. 247)

Le pirate compte entasser 230 hommes dans quatre-vingts pieds : « Comme on le voit, c'était du luxe [...] » Le peu d'espace qui reste au milieu de la cale est donc appelé « très judicieusement [...] le banc des pachas. » (p. 248).

La lecture « désédifiante³⁶ » du *Capitaine Pamphile* fait ainsi ressortir le pessimisme historique présent dans les autres romans de manière plus ou moins discrète : Dumas moque les prétentions philanthropiques et la naïveté des libéraux européens à travers la mésaventure du navire marchand attaqué par Pamphile pour avoir cru à « l'extinction de la piraterie » annoncée par *Le Constitutionnel* (*CPH*, XVII, p. 234) ; il montre également que l'interdiction de la traite ne met pas un terme à l'esclavage mais fait monter le prix des esclaves, ce qui permet à Pamphile de revendre sa cargaison plus cher (XVIII, p. 251). Cet univers sans justice fait douter de l'adhésion de Dumas au crédo humanitaire³⁷ puisqu'il ne propose que des solutions strictement individuelles : Georges, qui entend « combattre en duelliste » le préjugé de couleur sur son

³⁵ Cité par Odile Gannier, *op. cit.*, « Négriers », p. 225-226.

³⁶ Claude Schopp, *Le Capitaine Pamphile*, *op. cit.*, p. 34.

³⁷ Crédo auquel il se convertit progressivement notamment à partir de sa lecture de Jules Michelet. Voir Anne-Marie Callet-Bianco, « Alexandre Dumas et le peuple démythifié », in Jean-Marie Paul (dir.), *Le Peuple. Mythes et réalités*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2007, p. 106-122.

île, échoue à organiser un soulèvement collectif mais réussit « par la seule puissance de sa volonté, par la seule influence de sa valeur personnelle, lui, mulâtre, [à se faire] aimer d'une femme blanche » (XXVIII, p. 435). Comme *Le Comte de Monte Cristo*, le roman s'achève alors sur l'image d'un bateau qui emporte les héros vers de nouveaux horizons.

Le roman maritime comme laboratoire romanesque

Au-delà de leurs contenus idéologiques, les séquences maritimes des romans de Dumas mettent en œuvre une esthétique du dépaysement³⁸ et une poésie romanesque. Loin d'être cantonnée à l'action et à une combinaison de stéréotypes comme cela a souvent été reproché aux auteurs de romans d'aventures à l'époque du développement d'une littérature « industrielle », l'écriture multiplie les pauses descriptives, invitant à la méditation ou à la contemplation³⁹, parfois médiatisées par le personnage. Paul Jones découvrant par exemple « dans les solitudes de l'Amérique » une « langue inconnue que forment en se mêlant ensemble le murmure des fleuves, la vapeur des lacs, le bruissement des forêts et le parfum des fleurs », est persuadé d'assister à l'« hymne universel par lequel les choses créées rendaient grâce au Créateur » (*CP*, XIV, p. 228). Même le cynique Pamphile, « si habitué [...] aux grands spectacles de la nature, [...] ne [peut] s'empêcher de s'arrêter un instant et de contempler avec admiration celui qui se déroulait sous ses yeux. » (*CPH*, XVII, p. 243). Les paysages insulaires en particulier sont le lieu d'une rêverie exotique⁴⁰. L'ouverture de *Georges* constitue ainsi une véritable invitation au voyage :

Ne vous est-il pas arrivé quelquefois, pendant une de ces longues, tristes et froides soirées d'hiver, où, seul avec votre pensée, vous entendiez le vent siffler dans vos corridors, et la pluie fouetter contre vos fenêtres ; ne vous est-il pas arrivé, le front appuyé contre votre cheminée, et regardant, sans les voir, les tisons pétillants dans l'âtre ; ne vous est-il pas arrivé, dis-je, de prendre en

³⁸ Voir Julie Anselmini, *op. cit.*, chap. IX « Visages de l'ailleurs », p. 419-426. L'exotisme se développe au XIXe siècle notamment avec l'établissement de comptoirs français en Afrique noire et dans le Pacifique, et avec la multiplication des récits de voyage qui font une large part aux descriptions pittoresques.

³⁹ Voir Odile Gannier, *op. cit.*, « Métaphysique et contemplation de l'eau », p. 495-499.

⁴⁰ Jean-Marc Moura, *Lire l'exotisme*, Dunod, Paris, 1992, p. 3. Il définit l'exotisme en littérature comme « une rêverie qui s'attache à un espace lointain. »

dégoût notre climat sombre, notre Paris humide et boueux, et de rêver quelque oasis enchantée, tapissée de verdure et pleine de fraîcheur, où vous puissiez, en quelque saison de l'année que ce fût, au bord d'une source d'eau vive, au pied d'un palmier, à l'ombre des jamboses, vous endormir peu à peu dans une sensation de bien-être et de langueur ? [...] Montez à bord du navire [...] et voguons à la rencontre du printemps. (*G*, I « L'Ile de France », p. 27-28)

Le narrateur s'offre de guider le lecteur depuis l'embarquement à Brest jusqu'aux beautés paradisiaques de l'île de France. Dans *Le Capitaine Paul*, la Guadeloupe est semblablement qualifiée de « paradis du monde » (*CP*, p. 273), tandis que *Le Chevalier de Sainte-Hermine* transporte le lecteur dans la « Cythère des Indes » (LIX, p. 605).

Le dépaysement opère en réalité dès l'embarquement. La multiplication des termes techniques désignant les différentes parties du bateau et les manœuvres contribue en effet à plonger le lecteur dans un univers étranger avec ses codes et sa langue spécifiques : sloop, brick, frégate ou corvette, chaque esquif a ses mâts, ses voiles et ses cordages, qu'il faut larguer, carguer, border ou hisser, sans oublier les pièces d'artillerie de différents calibres. Ce technoculte obscur⁴¹ vise moins une description précise – de fait le lecteur ne comprend pas tout – qu'un affichage générique. La critique du *Capitaine Paul* par Alphonse Karr met bien en évidence le caractère intertextuel, bien plus que référentiel, de l'emploi par Dumas des nombreux termes de marine : après avoir pointé les différentes erreurs de dénomination faites par le romancier, Karr affirme que « le *matelot de vigie* ne crie *une voile !* que dans les navires de Robison Crusoé. A bord des autres bâtiments il crie *navire !*⁴²»

Dumas inscrit systématiquement les séquences maritimes dans une intertextualité affichée. Il intègre ainsi de nombreuses chansons de marins dans *Le Chevalier de Sainte-Hermine* (p. 551-553, p. 560-561, p. 615-616). Décrivant l'une d'entre elles comme une « véritable poésie du gaillard d'avant » (p. 551), il remercie dans une note celui qui les a collectées et éditées⁴³ en s'excusant de leur « anachronisme » (p. 553), soulignant la nature purement intertextuelle de la référence. Les romans du corpus s'inscrivent explicitement dans un réseau de textes dont les plus cités sont *Paul et Virginie* et *Robinson*

⁴¹ Voir Odile Gannier, *op. cit.*, « La langue des marins », p. 419-427.

⁴² Alphonse Karr, « Les Guêpes », décembre 1840, in *Le Capitaine Paul*, *op. cit.*, p. 300.

⁴³ Guillaume de La Landelle, *Le Gaillard d'avant. Chansons maritimes*, E. Dentu, Paris, 1865. Il est officier de marine et auteur de romans maritimes.

*Crusoé*⁴⁴. Les amants malheureux de Bernardin de Saint-Pierre sont l'objet d'un « pèlerinage » littéraire de la part des personnages du *Chevalier de Sainte-Hermine* (LX, p. 606), et les lieux où ils ont vécu sont présentés comme une promenade touristique dans *Georges* :

Voici la baie des Tombeaux, voici l'église des Pamplemousses. C'est dans ce quartier que s'élevaient les deux cabanes voisines de madame de La Tour et de Marguerite ; c'est au cap Malheureux que se brisa le Saint-Géran ; c'est à la baie des Tombeaux qu'on retrouva le corps d'une jeune fille tenant un portrait serré dans sa main ; c'est à l'église des Pamplemousses, [...] que [...] un jeune homme du même âge à peu près fut enterré [...] : c'est Paul et Virginie, ces deux alcyons des tropiques [...]. (*G.*, I, p. 34)

Chateaubriand est également convoqué, Dumas rendant hommage au « génie » de *René* – c'est d'ailleurs le patronyme que choisit *Sainte-Hermine* en sortant de captivité - et d'*Atala* (*CHS*, p. 607). A côté de cette intertextualité revendiquée, on constate que le romancier n'hésite pas à reprendre, sans le signaler, ses propres développements d'un roman à l'autre. Ces remplois sont fréquents dans les scènes d'abordage : l'injonction « rasez-le comme un ponton, et puis nous l'escaladerons comme une forteresse » (*MP*, p. 1819) se retrouve quasiment à l'identique dans *Georges* (XXX, p. 448), et dans *Le Capitaine Paul* (III, p. 112). Ils concernent parfois des chapitres entiers, comme celui consacré aux préparatifs de la bataille de Trafalgar, que Dumas reprend à *La San Felice* pour le réutiliser dans *Sainte-Hermine*⁴⁵.

Cette pratique de l'autocitation ne s'explique pas uniquement par les facilités qu'elle donne à un auteur régulièrement contraint de livrer de la copie et accusé de tirer à la ligne. Elle nous paraît révélatrice du fait que le roman maritime constitue pour Dumas un laboratoire de pratiques narratives et d'hybridation générique. C'est particulièrement visible dans le cas des deux romans de 1838 : les titres de chapitre du *Capitaine Pamphile* exhibent les raccords opérés entre le récit cadre, dans lequel Dumas met en scène la sociabilité artiste du Paris de 1830, et les récits enchâssés des aventures rocambolesques du pirate, tout en soulignant le caractère disparate de

⁴⁴ La représentation de *Paul et Virginie* à l'Opéra-Comique est une expérience marquante que Dumas raconte dans ses *Mémoires*, XVIII, p. 150. Il y raconte également, XXI, p. 164, qu'enfant, il a lu *Robinson Crusoé*. Il en fait la lecture de chevet de l'intendant des *Sainte-Hermine* à Rangoon (*CSH*, p. 684).

⁴⁵ Alexandre Dumas, *La San Felice*, Gallimard, « Quarto », Paris, chap. II et III et *Le Chevalier de Sainte-Hermine*, chap. LXXXVII et LXXXVIII.

l'ouvrage. Ainsi une partie de l'histoire est attribuée au peintre Jules Jadin ; la conclusion du chapitre IV annonce qu'il va lire : « Jadin toussa, ouvrit le manuscrit, et lut ce qui suit » (*CPH*, IV, p. 76), et le chapitre suivant introduit le personnage de Pamphile. Le lien entre les deux univers narratifs repose sur les animaux capturés par Pamphile, qui fournissent à Dumas le prétexte d'une forme de récit inédite que l'on pourrait appeler la nécrologie animalière : le chapitre XIV « Comment Jacques Ier, n'ayant pu digérer l'épingle du papillon, fut atteint d'une perforation de la péritonite » décrit l'agonie d'un singe, précédée dans le récit par la mort d'une grenouille et d'un ours, et suivie par celle d'une chatte. Cette forme même donne lieu à des variations génériques : quand Jacques I^{er}, dans son agonie, désigne au singe venu l'assister dans ses derniers instants son assassin, Dumas le compare à « la maréchale d'Ancre » dans le drame romantique éponyme de Vigny (XIV, p. 207). *Le Capitaine Paul* est aussi une œuvre hybride à plus d'un titre : d'abord parce qu'il s'agit d'un roman adapté d'un drame⁴⁶ ; ensuite parce que l'élément maritime y tient peu de place par rapport au drame familial qui se déroule dans un château gothique au milieu de la forêt. Mais cette hybridation caractérise aussi *Les Mohicans de Paris*, vaste intrigue englobant plusieurs récits et puisant à autant de genres différents, dont les aventures du corsaire Herbel ne sont qu'un exemple⁴⁷.

Le moment de ses *Mémoires* où Dumas affiche son intention de faire du roman maritime à la manière de Cooper ou de Sue correspond au récit de ses années de formation littéraire et de ses premiers pas dans la composition romanesque. Le corpus évoqué reflète sa lecture des grands modèles et les expérimentations narratives et génériques auxquelles elles ont donné lieu. Si Dumas n'a pas écrit à proprement parler de roman maritime, il apparaît clairement que cette forme narrative a constitué une étape importante de son cheminement vers le roman historique. En cela, le romancier applique le programme exposé par Sue dans la préface de *La Salamandre*. Après avoir « prototyp[é] » le pirate, le contrebandier, le négrier et le marin militaire ses précédents romans, ce dernier espère « faire mouvoir [ces hommes] au milieu d'événements historiques » et conclut que cette histoire « embrasserait toute la marine française, depuis le XVII^e siècle jusqu'au XIX^e, dans une série de romans historiques⁴⁸ ». Entre le moment où il écrit le *Capitaine Paul*, tableau

⁴⁶ Voir Anne-Marie Callet-Bianco, « Préface » du *Capitaine Paul*, p. 14 : « [...] faux récit maritime, *Le Capitaine Paul* est en fait [...] un roman familial et [...] un roman national. ».

⁴⁷ On y trouve entre autres de l'enquête policière, de l'idylle amoureuse, du théâtre de foire, des aventures canines.

⁴⁸ Eugène Sue, Préface de *La Salamandre* [1832], *Romans de morts et d'aventure*, Laffont, « Bouquins », Paris, p. 1993, p. 1325.

de l'état de la France à la veille de la Révolution et celui où il compose *Le Chevalier de Sainte-Hermine*, où se profile la chute de l'Empire, Dumas a parcouru, avec ses cycles historiques, l'histoire de France du Moyen-Âge à la Monarchie de Juillet.

Dans notre corpus, l'aventure maritime se déroule encore, cependant, à l'exception notable de la bataille de Trafalgar, en dehors de l'histoire. Un aperçu rapide des cabines de marins nous renseigne sur sa destination ultime : la cabine de Surcouf contient des objets venus des « quatre parties du monde » (CSH, LII, p. 538), tandis que celle de René a un « aspect artistique » (*Id.*, LXV, p. 643). Leur description, caractérisée par son éclectisme et sa profusion, ressemble beaucoup à celle de l'atelier du peintre Decamps, ami de Dumas, où s'entassent « des trophées dont chacun représente un monde », et où la fumée d'un calumet digne d'un « chef de Cooper » évoque celle d'un « bateau à vapeur » (CPH, p. 55-58). Chacun des objets rassemblés convoque des images d'ailleurs lointains et peut se rattacher à une aventure. En faisant de celle-ci un matériau d'artiste, Dumas revendique pour lui-même une écriture boucanière, qui prélève son bien au gré des fortunes de mer.

Abréviations utilisées pour désigner les romans :

Le Capitaine Paul, Gallimard, « Folio », Paris, 2017 (CP).

Le Capitaine Pamphile, Gallimard, « Folio », Paris [2003], 2007 (CPH).

Le Chevalier de Sainte Hermine, Phébus, Paris, 2005 (CSH).

Georges, Gallimard, « Folio », Paris, [1974], 2003 (G).

Les Mohicans de Paris, t. 2, Gallimard, « Quarto », Paris, 1998, chapitres CCXXXVII à CCL, p. 1778-1876 (MP).

Le capitaine Pamphile : l'écriture de l'excès

M. Carme Figuerola
Universitat de Lleida
carme.figueroa@udl.cat

Rebut: 5 de febrer de 2021

Acceptat: 10 de març de 2021

RESUM

***Le capitaine Pamphile* : l'écriture de l'excès**

Tot i que Dumas va publicar *Le Capitaine Pamphile* en una revista infantil, el contingut i l'enfocament de la història van molt més enllà d'aquest públic. Aquest article tracta de l'estructura singular del relat i de la subversió de la figura heroica. L'autor combina diversos esquemes narratius populars que convergeixen amb la seva mirada crítica i l'humor esdevé font d'ironia. A través d'aquest recurs, així com de la presència d'animals com a protagonistes, l'escriptura pretén qüestionar els valors socials del capitalisme.

PARAULES CLAU

Alexandre Dumas, novel·la d'aventures, animal a la literatura, ironia, humor.

RÉSUMÉ

***Le capitaine Pamphile* : l'écriture de l'excès**

Bien que Dumas ait publié *Le Capitaine Pamphile* dans une revue pour enfants, le contenu et la visée du récit dépassent largement ce public. Cet article porte sur la structure singulière du récit et la subversion de la figure héroïque. L'auteur utilise plusieurs schémas narratifs en vogue pour les associer à son regard critique et l'humour devient source d'ironie. Par ce biais, aussi bien que par la présence des animaux comme protagonistes, l'écriture se donne pour but de mettre en question des valeurs sociales du capitalisme.

MOTS CLÉS

Alexandre Dumas, roman d'aventures, animal en littérature, ironie, humour.

RESUMEN

***Le capitaine Pamphile* : la escritura del exceso**

Aunque Dumas publicó *Le Capitaine Pamphile* en una revista infantil, el contenido y la finalidad de la historia van mucho más allá de este público. Este artículo se centra en la singular estructura del relato y en la subversión de la figura heroica. El autor combina varios patrones narrativos de moda que convergen con su mirada crítica, y el humor se convierte en una fuente de ironía. De este modo, así como a través de la presencia de animales convertidos en protagonistas, el escrito pretende cuestionar los valores sociales del capitalismo.

PALABRAS CLAVE

Alexandre Dumas, novela de aventuras, animal en la literatura, ironía, humor.

ABSTRACT

***Le capitaine Pamphile* : the Writing of Excess**

Although Dumas published *Le Capitaine Pamphile* in a children's magazine, the content and purpose of the story goes far beyond this audience. This article focuses on the singular structure of the story and the subversion of the heroic figure. The author combines several fashionable narrative patterns with his critical eye and humour becomes a source of irony. In this way, as well as through the presence of animals as protagonists, the writing aims to question the social values of capitalism.

KEYWORDS

Alexandre Dumas, adventure novel, animal in literature, irony, humour.

Peu de lecteurs actuels –à l'exception des dumasien– identifieraient d'emblée *Le Capitaine Pamphile* comme l'un des récits donnés par ce fabricant d'aventures qui était devenu écrivain sans trop savoir comment, peut-être par sa volonté de conquérir Paris en digne émule de son idole Napoléon. Le titre ne contribue pas à fournir des pistes : parmi les capitaines une pléiade de noms illustres peut être déclinée –Fracasse, Grant, Nemo, Haddock, Trueno, Alatriste, pour ne citer que quelques-uns- alors que celui de Pamphile n'y paraît plus. De surcroît, l'imaginaire contemporain est empreint de la figure d'un Dumas artisan de l'Histoire, tout au plus d'un créateur fécond d'aventures extraordinaires qui, après la vogue du feuilleton, ont continué de parler à un

public bien plus vaste par le biais de l'audiovisuel. Certainement l'ouvrage que nous envisageons ici est peu conforme à l'image légendaire de l'auteur. Or, nous nous proposons de montrer que l'écriture de Dumas y laisse entrevoir sa puissance en ce qu'elle subvertit des schémas narratifs en vogue et qu'elle contient en germe des motifs qui deviendront plus tard des constituants essentiels de ses romans les plus célèbres. Par ce biais, *Le Capitaine Pamphile* renforce le caractère inhabituel de celui qui a été considéré comme « un formidable homme de métier », pour parler comme Pietro Citati¹. Nous nous attacherons à une approche sur trois axes : la structure singulière du récit, le thème de l'oeuvre et la subversion de la figure héroïque.

Dumas a entrepris la facture de ce texte en 1834. À l'époque il venait de récolter de vrais succès théâtraux mais il était loin d'être devenu le romancier reconnu. Cependant sa réputation lui avait permis de débiter dans des milieux cotés car la *Revue des Deux Mondes* l'avait fait des siens. Comme elle, le directeur de *Le Journal des enfants* (fondé en 1832), Saint-Charles Lautour-Mézeray, l'avait recruté pour qu'il fournisse une contribution. Cet hebdomadaire, l'un des plus lus², faisait partie d'un genre tout récemment créé, destiné à captiver des enfants de la bourgeoisie nantie qui cherchaient un moyen de se distraire. Il fallait donc que les collaborateurs amusent ce jeune public mais, sans briser les règles de la haute morale, d'autant plus sauvegardée qu'entre 1815 et 1848 la censure devait autoriser la publication de la presse enfantine. L'élite du lendemain devait s'instruire par la lecture: des sujets de religion, de morale, d'entrain pour le travail s'imposaient. Un motif s'avérait inviolable : l'organisation hiérarchique de la société, au sommet de laquelle trônait la monarchie. En conséquence, celle-là était exclue de toute attaque car les ascensions entre groupes sociaux resteraient exceptionnelles. Et Dumas dans le tout ? Saint-Charles Lautour-Mézeray appartenait à ces dandys qui cherchaient à se faire une place à Paris. De cette optique attirer l'auteur qui depuis 1831 régnait sur le monde du théâtre et qui à l'origine avait déclenché le succès du drame romantique, entraînait un défi, mais telle réussite pouvait assurer une certaine gloire... Sans négliger qu'à l'époque la littérature

¹ CITATI, Pietro, « Dumas et *Les Trois Mousquetaires* » in *Sur le roman: Dumas, Dostoïevski, Woolf* », Éditions de la Bibliothèque nationale de France, Paris, 2000. <<http://books.openedition.org/editionsbnf/1041>> DOI: <https://doi.org/10.4000/books.editionsbnf.1041> [Consulté le 25 septembre 2020].

² Christine Thirion « La presse pour les jeunes de 1815 à 1848. Essai d'analyse de contenu » <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1972-03-0111-002> [Consulté le 20 septembre 2020].

proposée aux enfants était écrite par des non-spécialistes qui se faisaient écho des courants en vogue dans la littérature tout court³.

Dumas avait donc saisi cette occasion et offert le récit de deux singes, *Jacques Ier et Jacques II*. Histoires drôles au premier abord bien que mesurées : une exaltation de l'amitié fédératrice parmi des artistes et hommes de sciences qui chérissent les animaux et qui, se jouant des règles, font de leur atelier une ménagerie. Ce n'est toutefois qu'en 1838 que l'écrivain fournira au rédacteur chef le texte complet. Pourquoi ce prodigieux de l'écriture aurait-il ajourné sa livraison ? Claude Schopp attribue ce long délai et à la vie tumultueuse de Dumas et à sa collaboration pour le journal *La Presse*⁴. Quelles qu'elles soient les causes du long délai, le récit final devait être pour le moins polémique – sinon choquant- aux yeux du lecteur romantique : les animaux devenaient des héros ainsi que le protagoniste se révélait peu édifiant, incarné par un capitaine qui n'hésitait point à tirer des gages par tous les moyens.

Par le biais du comique Dumas passe en revue des sujets controversés : il dénonce des stéréotypes entre nationalités, met en cause la colonisation, à la fois qu'il vise une civilisation contrôlée par le marché. Un marché dont les exigences sont bien connues de notre écrivain. Le ton est marqué par les contrastes : sont mis en parallèle un ici et un ailleurs, la civilisation autochtone est comparée aux mœurs d'outre-mer puisque Pamphile sillonne les mers de l'Amérique ainsi que celles de l'Afrique. Le réalisme avec lequel sont décrites les pénuries des artistes, leur camaraderie tranchent avec les aventures exotiques du Capitaine. Le lecteur est associé à un voyage par procuration qui permet d'effleurer l'extraordinaire. Néanmoins, Dumas élimine le hasard en tant que moteur de détermination de ses personnages –tout comme il le fera dans *Le Comte de Monte-Cristo* : leurs actions s'expliquent en raison d'une chaîne de rapports cause-effet.

La totalité du récit est imprégnée d'un ton parodique sous lequel émergent certains traits du récit excentrique, le terme de Daniel Sangsue⁵, notamment sa visée pour en question les piliers traditionnels de son roman. De son côté, Dumas portait son estocade contre l'ordre établi sans toutefois revendiquer une *praxis* révolutionnaire.

³ Ibid, Christine Thirion, *op. cit.*

⁴ Claude Schopp, "Préface" in Alexandre Dumas, *Le Capitaine Pamphile*, Gallimard, Paris, 2003, p. 17.

⁵ "[Ces récits] se caractérisent par leur discontinuité, un composition problématique, des digressions, une hypertrope du discours narratorial et une atrophie de l'histoire racontée, une mise en question des personnages..." » Daniel Sangsue, *Le récit excentrique*, Corti, Paris, 1987, p. 9.

Le jeu dumasien est lancé par la structure du récit : deux histoires s'enchâssent. Le lecteur devient doublement narrataire : *primo*, il lit les péripéties de ces artistes extravagants, alors que, *secundo*, eux-mêmes se laissent emporter par l'un d'eux, conteur qui retrace les aventures du capitaine intrépide. Narration secondaire mais combien importante vu que, finalement, c'est son protagoniste qui donne le titre au volume. Des chroniques parallèles, certes, mais solidement nouées car l'une nourrit l'autre. Le lien entre les deux intrigues est régulièrement souligné: d'une part des éléments communs se retrouvent car les exploits héroïques de Pamphile expliquent l'origine des bêtes qui coexistent avec les artistes. Ces éléments suggèrent des analogies entre les situations narratives : la journée de chasse à laquelle se livre Alexandre Decamps et dont le résultat est nul puisqu'à la place de pièces cotées, il ne remporte qu'une grenouille fait pendant à celle du Capitaine qui « commandant le brick de commerce la Roxelane fit, sur le bord de la rivière Bengo, une meilleure chasse que n'avait fait Alexandre Decamps, dans la plaine Saint-Denis »⁶. Par ailleurs, le romancier adopte une position très moderne vu que les interrogations du présent sont expliquées par les actions du passé : la peur de l'ours Tom n'est-elle pas la conséquence des jours vécus avant que Pamphile prenne comme butin l'animal, bénéfice de sa « négociation commerciale » ? Ces relations apparaissent mises en relief par la disposition structurale du récit : souvent le motif qui clôt un chapitre appartenant à l'histoire contemporaine est repris par le chapitre suivant pour étayer son parcours dans le passé. Coordonnées spatiales et chronologiques se rejoignent et s'entrecroisent, remarquées de plus, par la voix du narrateur omniprésent. Dumas s'adresse fréquemment au lecteur pour lancer ou relancer le récit. Le conteur prétend guider son destinataire faisant preuve d'une empathie auprès de lui :

Grâce au soin que nous avons pris de présenter à nos lecteur le capitaine Pamphile comme un nageur de premier ordre, nous espérons qu'ils n'auront pas conçu une trop vive inquiétude en le voyant tomber à l'eau avec ses compagnons de voyage ; en tout cas, nous nous empressons de les rassurer, en leur disant qu'au bout de dix minutes d'une coupe acharnée, il gagna sain et sauf le rivage⁷.

Se sentir interpellé par la voix du narrateur implique accepter le pacte de lecture et entrer dans le jeu littéraire pour mieux saisir le ton ironique inscrit

⁶ Alexandre Dumas, *Le Capitaine Pamphile*, *op. cit.*, p. 67.

⁷ *Ibid.*, p. 159.

au coeur de la fiction. Le dialogue entre narrateur et narrataire s'avère essentiel pour dynamiser le récit, derrière lui se dissimule un artifice du texte parodique⁸.

Une deuxième stratégie pour assurer le nœud entre les deux histoires relève de l'utilisation du schéma du manuscrit retrouvé : réunis pour un repas amical, les artistes s'immergent dans la lecture du texte appartenant à un de ses membres, Jadin, qui porte sur l'un des convives, le singe Jacques Ier. L'art de Dumas conteur trouve dans ce recours son terrain le plus favorable, alors que, loin d'être une originalité, le dispositif du « raconteur » et des auditeurs fait déjà partie de la tradition de la littérature d'enfance⁹. De même, le recours à des êtres vrais comme Alexandre Decamps ou Godefroy Jadin—des amis que l'écrivain fréquente— et pour lesquels il fait la publicité¹⁰ rappelle une pratique habituelle dans la presse enfantine : la présentation d'illustres personnages pour les encourager à suivre leur « bon modèle ».

Toutefois, la démarche de l'écrivain se veut ambitieuse et participe de l'air du temps : le roman n'étant pas un genre solide, strictement codifié ni bien vu¹¹, Dumas contribue à nourrir ce débat à propos du récit romanesque. Sur la note publiée en 1838 dans *Le Journal des enfants* où l'auteur explique la reprise de *Jacques Ier* et *Jacques II*, il joue avec le thème du manuscrit fourni à Jadin et Decamps par le « digne négociant ». En le présentant comme source de laquelle il a puisé la fin de la narration, Dumas plaisante avec la « paternité » du roman car à l'époque le romanesque, en tant que matière de l'imagination, inspire une profonde défiance. Plus tard, l'auteur s'appuiera sur cette même controverse lors de la présentation « officielle » de Monte-Cristo sur *Le Journal des Débats* : « Monte-Cristo n'est pas un roman, mais une histoire dont j'ai trouvé la source aux archives de la police. »¹². En admettant que l'écrivain se soit documenté à l'aide de lectures sur des cas policiers, n'y a-t-il de sa part une volonté de contrefaire le genre ou, du moins, de le

⁸ Daniel Sangsue, *op. cit.*, p. 100.

⁹ Isabelle Nières-Chevrel, « La littérature d'enfance et de jeunesse entre la voix, l'image et l'écrit », *SFLGC*, bibliothèque comparatiste, 2011, <https://sflgc.org/bibliotheque/nieres-chevrel-isabelle-la-litterature-denfance-et-de-jeunesse-entre-la-voix-limage-et-lecrit/>. [Consulté le 20 septembre 2020].

¹⁰ Dumas, *op. cit.*, p. 214. Dumas transpose dans la fiction l'écho de ses amitiés et de ses « relais » comme le prouve la lettre attribuée à Alphonse Karr, journaliste, publiée à la fin du roman demandant son petit moment de gloire à l'auteur, et souhaitant de faire partie du récit.

¹¹ Des auteurs tels que Chateaubriand, Senancour ou Nodier ont d'abord refusé de passer pour des romanciers (Daniel Sangsue, *op. cit.* p. 52).

¹² Alexandre Dumas, « Au rédacteur » in *Le Journal des Débats*, 20 décembre 1844. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k446781q/f2.image.texteImage> [Consulté le 20 septembre 2020].

concevoir comme un cadre pouvant abriter plusieurs contenus ? Ne se permet-il pas ainsi d'affirmer sa liberté comme créateur vis-à-vis des règles de style héritées depuis l'Antiquité ? Car dans *Le Capitaine Pamphile* Alexandre Dumas s'affranchit de la pression du genre par un insolite mélange de ses modalités. Le romancier bâtit son récit en analogie avec le conte dont il emprunte les constituants intrinsèques : présence d'éléments symboliques, explication du monde, transformation initiatique du personnage... D'autre part, l'auteur convoque des clés de la littérature pour enfants à la fois qu'il les détourne de leur essence première : le héros éponyme et son action trépidante où plus le risque est grand, plus il en sort gagnant, évoquent le roman d'aventures et certains de ses *stars* : les pirates ne manquent pas. Ces exploits vont souvent de pair avec la découverte du monde qui transporte les lecteurs à des voyages réels ou imaginaires : le lecteur se déplace de Paris au Canada, en Philadelphie, aux Indes et à la Martinique. Parmi les entreprises et les rencontres que ces circuits font naître, on peut y déceler déjà le futur narrateur de voyages, celui qui décrit les paysages tout en présentant les protagonistes, leurs légendes et qui « surtout détient le don, plus unique que rare, de nous faire participer aux péripéties de son voyage »¹³. Par ailleurs, la figure de Serpent-Noir rappelle le roman des indiens opposant, comme l'avait fait Fenimore Cooper –dont Dumas se réclame explicitement–, un monde civilisé à celui de la sauvagerie. Le roman maritime est évoqué non seulement par les allers-retours du Capitaine et de son équipage mais par le motif de cette fausse île qui sauve le protagoniste et qui se révèle être une baleine. L'histoire des artistes permet de penser aux textes pour enfants qui focalisent le regard sur des personnalités exemplaires dont les vertus constituent des modèles à suivre. De plus, introduire les animaux en tant que protagonistes vrais permet de promouvoir des identifications et des projections au niveau du réel et du symbolique. À l'évidence, bien que l'auteur évoque La Fontaine pour se moquer de Gazelle, le recours aux animaux n'a pas la même fonction que chez son ancêtre. Certainement tous les deux font preuve de leur maîtrise de la caricature appliquée au monde animal. En contrepartie, Dumas ne fournit pas de types, il ne fait pas la morale à son lecteur. Ses bêtes, avec leurs ombres mais aussi leurs lumières, restent des victimes d'une machinerie socioéconomique qui les écrase et contre laquelle ils usent toutes leurs astuces. L'écrivain diffère par là d'une tradition livresque où l'animal a un statut allégorique ou symbolique. Il se réclame pourtant, d'un genre littéraire existant.

¹³ Dominique Fernandez, *Les douze muses d'Alexandre Dumas*, Grasset, Paris, 1999, p. 165.

Or, Dumas est loin de présenter un pastiche où conflueraient les différents sous-genres. Sa volonté esthétique tient à les subvertir par une série de dispositifs textuels ou intertextuels. Il met en cause le caractère instructif. Bien que dans le roman plusieurs savoirs soient convoqués : les déplacements des protagonistes actualisent les données géographiques, notamment à l'égard d'un continent, l'Amérique, pour lequel la France de ce temps se laisse engouer ; l'allusion au classement de Linné relève de l'histoire naturelle ; les détails de comportement que le docteur Thierry constate chez Mlle Camargo traduisent ses compétences en zoologie, alors que le diagnostic, le traitement et les soins à Jacques II introduisent le domaine médical. Paradoxalement malgré la présence de ce discours scientifique, sur le texte plane la valeur désédifiante de par les parodies comiques que le narrateur construit car, l'écrivain s'en tient à une fonction de la littérature enfantine : amuser les destinataires. Dumas en est bien conscient depuis l'*incipit* même et il démarre par une perspective drôle : un débat culinaire anime les premières pages et tourne vers le burlesque, par la voix d'une marchande qui imite le parler britannique ou le valet qui, dans la tradition de ses ancêtres, s'exprime d'après la sagesse populaire mais dont les gaucheries déclenchent la dérision gaie. De plus, ce n'est pas en vain que l'auteur situe son intrigue en 1830 puisque c'est à ce moment-là qu'un mythe sur les Anglais prend corps, d'après Pierre Reboul¹⁴, avec ses lumières et ses ombres. La respectabilité, les libertés britanniques cohabitent avec le flegme, l'hypocrisie et le colonialisme et Dumas ne cesse pas d'y faire appel. En dernière instance, comparer la course des escargots qui échappent à Gazelle à la fuite des Israélites face à la mer Rouge introduit un ton dérisoire où l'hyperbolisation joue son rôle en vertu de l'écart sémantique entre les deux termes de la figure¹⁵.

Un certain paradoxe s'inscrit au cœur du thème choisi par Dumas : le roman contient une critique contre le capitalisme démesuré qui se transmet au lecteur par le biais de l'ironie. Celle-ci, d'après C. Kerbrat-Orecchioni, « consiste généralement à décrire en termes valorisants une réalité qu'il s'agit de dévaloriser »¹⁶. Ce procédé stimule un jeu entre l'émetteur et le récepteur : la subtilité dumasienne consiste à présenter des comportements censés être exemplaires mais qu'on blâme. Presque tous les personnages affichent une

¹⁴ Pierre Reboul, *Le mythe anglais dans la littérature française sous la Restauration*, Bibliothèque Universitaire, Lille, 1962.

¹⁵ Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire*, Hachette, Paris, 1996, p. 93.

¹⁶ Catherine Kerbrat Orecchioni, "Problèmes de l'ironie" in *Linguistique et sémiologie* n° 2, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1978, p. 11.

avidité du gain qui, à mesure que la trame avance, se déploie *in crescendo* et qui finit par les éprouver. À ce but il bâtit un paradigme qui a comme terme essentiel le ventre, siège des appétits, des désirs, récipient des entrailles. Les protagonistes se laissent séduire par ce qui touche leur estomac –plaisir dans lequel Dumas est roi, lui-même étant gros mangeur : la tortue en finit avec une tanche que le restaurateur assure d'un poids important, puisque supérieur à celui de la dévoratrice. La sensation de gourmandise s'accroît lorsque, par la maladresse du valet, Gazelle est jetée dans la rue. Face à la tragédie contenue dans le risque de mort, présence du comique : on la retrouve en train de croquer un légume « aussi tranquillement que si elle ne venait pas de tomber d'un troisième étage »¹⁷. Si la gloutonnerie de l'animal n'a d'abord que des conséquences pécuniaires pour son propriétaire qui se fera arnaquer par le restaurateur, elle engendre une fin pénible car, après une concurrence démesurée avec Jacques Ier pour se faire avec les mets les plus délicats, elle sera passée à la poêle par Jacques II, le singe héritier accomplissant par là la dernière volonté de son ancêtre.

A un degré ou un autre tous les êtres dévoilent leurs faiblesses par leur appétit : Tom est en proie à la limonade et les « pyramides de gâteaux » auxquelles il succombe et délaisse ainsi son rôle de danseur principal. Pire, il sera fusillé après avoir niaisement volé un baba. Le suivi médical fait par le docteur Thierry conclue que Mlle Camargo « est morte d'indigestion »¹⁸ après avoir dévoré trop de mouches. En contrepartie, pour en célébrer sa mémoire, ses bienfaiteurs organisent un repas funèbre où ses amis artistes prennent place. Or, le deuil pour la grenouille est vite remplacé par le récit plaisant de Jadin portant sur l'histoire de Jacques. A son tour, celui-ci sera vite concerné par le même défaut que ses prédécesseurs : son appétit le rend fautif, en ce qui regarde la dangereuse amitié avec Catacoua, le perroquet, parce que, à son tour, ce dernier lui butine le sucre. Et puisque le récit se caractérise par une progression constante, le texte sera traversé par la longue agonie du singe après que son avidité le mène à avaler un papillon traversé par une aiguille. Abattu sur son lit de mort et face à l'incompréhension de ses amis soignants, Jacques -autrefois présenté comme un « bon vivant »- ne trouve remède que dans les pralines ou le suce des amandes qu'il stocke dans ses joues. Finalement ni la science ni l'art se révèlent incapables de lutter contre la maladie car « celle

¹⁷ Dumas, *op. cit.*, p. 48.

¹⁸ *Ibid.*, p. 88.

de Jacques était mortelle, et que toutes les ressources de l'art ne pouvaient le sauver de l'accident causé par la gourmandise »¹⁹.

Ce défaut traverse les générations puisque Jacques II en hérite et prend des proportions majeures et tragiques : le fait qu'il lèche le blanc de plomb que son propriétaire peintre avait utilisé pour le portrait de l'amiral fournit à la scène le contour du roman gothique – trait souligné de plus par l'intertexte explicite d'Ann Radcliffe. Le sacrilège commis avec le tableau est apparenté à un épisode de nécrophilie lorsque l'animal est décrit comme un mangeur de cadavres. Telle profanation cause une série d'événements qui s'enchaînent et aboutissent à la mutilation physique : le singe perd sa queue, au point que le narrateur même se sent obligé à prendre la parole. Il avertit les lecteurs en note en bas de page des risques que « l'égoïsme et la gourmandise » représentent²⁰ et qui sanctionnent l'existence de Jacques :

Jamais, depuis, Jacques ne reparla de sa queue ; mais il ne se passa point un jour qu'il ne demandât sa bouteille. De sorte qu'aujourd'hui, ce dernier héros de notre histoire est non seulement affaibli par l'âge, mais encore abruti par la boisson²¹.

Or, les conflits ne se produisent pas qu'entre espèces distinctes. Aussi, les bêtes, comme les hommes se brouillent. Au cœur de leurs disputes s'inscrivent leurs intérêts : une carotte oppose Jacques et Gazelle tout comme la morue défendue mène à l'émeute de l'équipage vis-à-vis de Pamphile.

Si certains sont épargnés de ce défaut, ce sont les artistes. L'écriture dumasienne n'en fait pourtant pas des êtres éthérés. Très au contraire il s'agit d'une communauté de membres gais, pleins d'énergie –en tant que bons romantiques- qui, comme son auteur, aiment la bonne chère et sont capables de continuer à manger de la crème alors qu'ils viennent d'apprendre la mort du perroquet. À la différence de Pamphile, ils partagent leurs mets avec les animaux : le repas qui les réunit pour une cause « scientifique » prévoit de la nourriture pour tous les assistants, parmi lesquels les bêtes. Ils osent renverser l'ordre établi, ces dernières seront servies en première instance. Le lecteur assiste à la représentation d'un groupe idéal où la frontière entre l'homme et l'animal s'estompe en rendant la cohabitation possible. Par leur forme de vie, ils recréent un espace ou les géographies des quatre continents

¹⁹ Dumas, *op. cit.*, p. 209.

²⁰ *Ibid.*, p. 219.

²¹ *Ibid.*, p. 225.

s'entrecroisent et les chronologies se fusionnent : dans les ateliers l'image de la Vierge coexiste avec le tomahawk canadien, les armures médiévales avec les porcelaines du Japon, pour n'en citer que deux exemples. Les êtres, la faune, les objets -symboles d'autres cultures et civilisations- originaires du monde entier cohabitent et étalent devant le lecteur un remarquable cabinet de curiosités. De même, ce groupe de virtuoses fait émerger l'un des traits du romantisme²² : la fonction messianique qu'on accorde à l'artiste assure un statut qui dépasse son œuvre au bénéfice et atteint son existence à part entière. De fait, Dumas illustre l'élan de ces individus voulant suivre le mot d'ordre que Jules Janin avait lancé en 1831 dans sa revue *L'Artiste* et qu'il déclinaient comme suit : « Être artiste ! »²³. Accorder à l'art un sens ontologique justifie le passage où Alexandre Decamps, en réponse à une invitation pour une journée de chasse, se livre à des dépenses fort accessoires pour réussir l'esthétique du chasseur. À cette occasion, seulement le chien fait gaffe : il ne connaît rien à cette pratique. Incapable d'accomplir sa fonction, il danse et d'offre un spectacle drôle qui contrefait les règles car il avale la seule alouette du gibier et ne réussit qu'à tomber sur une grenouille. Animal à valeur dérisoire dans le domaine cynégétique, il devient prisé à cause de l'investissement que la journée a exigé :

... Alexandre savait ce que cette grenouille lui coûtait, et il la traitait en conséquence.

Elle lui coûtait six cent soixante francs, sans compter le port d'armes.²⁴

Lorsque Dumas définit Alexandre Decamps comme « ayant en tout l'instinct du beau et du vrai »²⁵, serait-il en mesure de porter allusion au message célèbre de Hugo dans la préface de *Cromwell* quand il déclarait que le grotesque va de pair avec le sublime, tout comme le laid existe à côté du beau ? Notre romancier évite de présenter le peintre comme un dépensier. Pour ces héros de l'art, c'est la réalité qui limite leur élan vital. Aussi sommes-nous confrontés aux contingences que la vie ordinaire leur procure. Les pénuries économiques et les drames qu'ils doivent surmonter, notamment la mort, sont provoqués par la voracité de leurs « confrères », les animaux.

²² Diaz José-Luis, « L'artiste romantique en perspective » in *Romantisme*, 1986, n°54. Être artiste. pp. 5-23. <https://doi.org/10.3406/roman.1986.4840> [Consulté le 20 septembre 2020].

²³ Jules Janin, « Être artiste ! », in *L'Artiste*, 1re série, t. I (1), 1831, p. 9.

²⁴ Alexandre Dumas, *op. cit.*, p. 67.

²⁵ *Ibid.*, p. 60.

La glotonnerie rapproche certains individus de l'espèce animale par ce même ventre, tel que le montre la compréhension mutuelle entre Jacques et Double-Bouche, plus tard *Twomouth*. L'ironie du surnom caricaturise son trait principal qui, en revanche, est devenu, aux yeux de son Capitaine, l'élément essentiel pour lui accorder un poste de qualité parmi l'équipage.

L'avidité humaine prend corps que ce soit de manière réelle ou métaphorique. Par un parallélisme clair, le protagoniste présente cette soif du gain : il tire profit de n'importe quelle situation. En conséquence, il obtient du café, du riz et du thé de sa négociation avec le capitaine du bâtiment chinois, aussi bien que des dents d'éléphant du chef des Gonaquas, des barriques d'eau-de-vie, ou encore un royaume en entier résulte du pacte avec Serpent-Noir. Le narrateur ponctue de manière explicite la progression du gain²⁶ : Pamphile ne cesse de comptabiliser le prix des marchandises, ce que le discours souligne par la présence des chiffres rapportés ; de même, les deux gardes municipaux secondent une telle attitude lorsqu'ils capturent Tom avec précaution et que l'estimation d'une éventuelle récompense les décide à le ramener à son propriétaire. Si dans le roman d'aventures les prouesses des héros exigent parfois des procédures peu vertueuses : les tractations de Pamphile le rapprochent souvent de la figure du pirate qui contourne les lois pour atteindre ses butins, voire celle d'un assassin qui n'hésite pas à tuer celui qui ose braver son autorité²⁷. Une différence distingue le Capitaine de ses successeurs dans l'écriture dumasienne : la force et intrépidité de ces derniers sont employées avec dévouement au combat du bien contre le mal. Cette action lumineuse permet d'intégrer au sein du récit la fantaisie ou l'improbable sans que le lecteur en tienne rigueur. Or, dans le cas de Pamphile l'auteur accorde à la lutte un autre profil : les démarches du Capitaine n'ont pas pour but d'atteindre un monde meilleur. Son individualisme illustre une morale financière bourgeoise où le calcul et la spéculation sont les dominantes.

Enfin l'écriture de Dumas élargit sa portée et vise à des questions d'envergure puisqu'elles concernent toute une société comme système : il appert une timide dénonciation de la traite et de l'esclavage lorsque le Capitaine examine les « nègres » dans des termes pareils à une denrée quelconque. Il leur fera subir des conditions infrahumaines pour les transporter sur son navire. La

²⁶ «Le capitaine, ainsi que nous l'avons vu, ne négligeait rien de ce qui pouvait avoir une valeur quelconque à son retour en Europe » (*Ibid.*, p. 101) Plus loin, le protagoniste lui-même rend explicite la progression : « il avait spéculé sur tout, thé, indigo, café, morue, singes, ours, eau-de-vie et Cafres ; il lui restait à acheter un royaume. » (*Ibid.*, p. 260).

²⁷ Le matelot incitateur de la révolte subit cette funeste destinée et il ne pardonnera Outavari que parce que celui-ci peut être utile à son marché.

fosse aux lions, la soute aux voiles, c'est-à-dire le ventre de *la Roxelane*, abritent le résultat de cette convoitise de Pamphile. La traite, abolie au lendemain de la Révolution française, était loin d'être disparue après que Napoléon ne la restaure aux colonies. L'époque contemporaine à l'écrivain acceptait encore les arguments racistes et était encline à l'intolérance, sans oublier que le grand-oncle de l'écrivain, pour « faire revenu », s'était lui aussi, employé au trafic de bois d'ébène avec le Gabon mais aussi à celui des esclaves. Telle circonstance explique les termes que le narrateur de *Le Capitaine Pamphile* consacre aux Congolais :

Tous ces hommes [les prisonniers noirs du Canada] pris sur un champ de bataille étaient les plus braves et les plus robustes de leur nation ; puis ils n'avaient pas la face stupide et l'apathie animale des nègres du Congo ; leurs relations avec le Cap les avaient presque civilisés ; ce n'étaient que des demi-sauvages²⁸.

L'ambiguïté dumasienne à ce propos annonce celle qui s'inscrira au sein de son roman postérieur *Georges* (1843) où il analyse la question du métissage sans adopter une position claire²⁹.

Comme dernière maille de cette scalarisation de la métaphore le lecteur est invité à réfléchir sur la colonisation : définie comme un protectorat –donc un système de sujétion coloniale moins dominant– la puissance de l'Angleterre est exercée sur une aire de l'actuel Guatemala. Un modèle de gouvernance que Dumas n'hésite pas à contester : la métropole, ironiquement qualifiée de « prévoyante », offre à Pamphile l'appui nécessaire pour compléter son escalade dans le monde des affaires en devenant cacique. Elle devient donc complice de ses forfaits, se plie à son entreprise cupide et fournit par la publicité coloniale un appât suffisant pour allécher toutes les branches de l'industrie. Les stéréotypes reviennent dans le passage : fidèle à l'imaginaire qui lui est attribué, le banquier juif a beau exiger une Constitution avant d'accorder le prêt, cette demande est le fruit du bénéfice qu'il en tire pour son intérêt privé...

Pour l'épisode, l'auteur se fait écho du mythe de El Dorado. Ce sont telles coordonnées qui sont vantées par le Capitaine s'entretenant sur son domaine : encore un conteur qui a pour but d'être convainquant face à son public ; encore un recours symbolique à effets sociaux. Pour séduire les investisseurs sur ce faux royaume le cacique doit contourner la crainte de l'inconnu, il lui faut

²⁸ *Ibid.*, p. 251.

²⁹ Roger Little, « Les Noirs dans la fiction française, d'une abolition de l'esclavage à l'autre », *Romantisme*, 2008/1 (n° 139), p. 7-18. DOI: 10.3917/rom.139.0007. <https://www.cairn-int.info/revue-romantisme-2008-1-page-7.htm> [Consulté le 23 septembre 2020].

souligner les facilités pour y réussir, les richesses à la portée de tout et chacun sans oublier le côté érotique évoqué par les négresses portant des parasols de plumes. Les indices parsèment le discours de Pamphile avant que ne soit explicite la référence à « l'Eldorado mosquitos »³⁰. En tant que connaisseur des techniques utilisées par le roman populaire, Dumas a entrepris la captation de son destinataire : il l'amène à penser, pour parler comme Jean-Claude Vareille, « que lui, lecteur, est décidément intelligent et perspicace »³¹ ce qui reste un moyen d'autocomplaisance et d'adjuvant de lecture.

Le message transmis par *Le Capitaine Pamphile* contient une dose de rousseauisme en ce que l'homme et l'animal partagent leurs existences sous un même toit. Cette position, loin d'être candide, fait d'autant plus appel à la réflexion que les limites entre l'humain et l'animal restent floues : soit que les hommes se comportent comme des animaux ou inversement. Plusieurs exemples illustrent cet argument : malgré son côté primitif et peu instruit Double-Bouche comprend mieux que le docteur la souffrance de Jacques Ier, celui avec qui il partage son faible pour les friandises ; le perroquet est capable d'entonner des chants patriotiques ; Fau, le précepteur, éprouve une vraie amitié pour Tom vu qu'il s'agit d'un ours « civilisé ». L'optique de Dumas s'écarte de la sagesse populaire qui lui attribue beaucoup de rudesse. Ici, il peut participer des activités de la culture raffinée –comme la danse ou le spectacle- de façon à être très aisément pris par un homme déguisé chez l'élite qui fréquente l'Odéon. Enfin l'agonie de Jacques Ier éveille sa clairvoyance et dénonce l'absence l'humanité chez les êtres qui devraient avoir ce trait comme différentiel :

« Cette couche mortuaire sur laquelle était étendu un de ses semblables, ces animaux d'une autre espèce que la sienne qui entouraient le moribond, et dans lesquels il reconnut des hommes, c'est-à-dire une race habituée à persécuter la sienne, tout cela l'impressionna de telle façon, qu'il se mit à trembler de tous ses membres³².

De même *Le Capitaine Pamphile* Dumas montre celui qui deviendra le thème majeur de l'ensemble de l'œuvre dumasienne : la vengeance. Aussi bien les animaux que ses propriétaires choisissent de rendre la justice eux-mêmes. On dirait avec Vittorio Frigerio que « les vengeances des uns et des autres se

³⁰ Dumas, *op. cit.*, p. 267.

³¹ Jean-Claude Vareille, *Le Roman Populaire Français (1789-1914)*, PULIM, Limoges, 1994, p. 191.

³² Dumas, *op. cit.*, p. 206.

heurten et essaient de se délégitimer réciproquement »³³. Les pourfendeurs de la loi affirment sans trop de scrupules le droit individuel à réussir les objectifs absolus et à piétiner ceux qui les entravent. Leur règlement de comptes en solitaire contraste avec l'esprit de groupe qui règne parmi les artistes et renforce les nuances de communauté idéale, voire utopique, associées à ce groupe d'amis.

Un dernier aspect à considérer concerne le statut du protagoniste : Dumas choisit un personnage qui, tout en bénéficiant de traits habituellement attribués aux héros, s'écarte des valeurs positives que ceux-là incarnent. Le narrateur le présente par des termes qui évoquent l'extraordinaire. De formation livresque, puisque ce sont *Les Mille et Une Nuits* qui ont fait de lui un « lettré », son expérience -il en est à son dixième voyage dans les Indes- accentue sa description hyperbolique: « Le capitaine Pamphile était, depuis Nemrod, le plus grand chasseur devant Dieu qui eût paru sur la terre ».³⁴ L'analogie avec le personnage biblique dépasse le domaine cynégétique et préfigure l'avenir du Capitaine : on attribue à Nemrod d'avoir fondé le premier royaume en Mésopotamie où il agit en tyran. À l'image de son ancêtre, Pamphile finit par établir le sien à l'aide de pratiques redoutables et en devient le cacique. Le parallélisme devient manifeste lorsqu'on tient compte que Nemrod était décédé à cause d'un moustique et le domaine de Pamphile sera justement dénommé Mosquitos.

Dumas appuie la représentation du personnage par le recours à une technique bien connue du roman populaire visant à associer le lecteur : il favorise la répétition de paradigmes qui mettent en relief une caractéristique. Dès lors une aventure à triple succès lui est reconnue : le grand chasseur obtient sa victoire contre un boa, un tigre et un hippopotame. Chacune de ses victimes lui rapporte un bénéfice : une petite pierre précieuse, une peau appréciée et l'animal en entier. Sa prouesse constitue une progression dont l'envergure s'amplifie alors que le narrateur le compare à un héros mythique, voire un dieu : « Le capitaine Pamphile aurait, à cinq cents pas, touché Achille au talon »³⁵. Dès cet instant la gradation du héros éponyme ne fait que s'accélérer. Comme son nom l'indique, Pamphile deviendra « l'ami de tous » car il n'hésitera pas à faire le marché avec les uns et avec les autres.

Mais l'itinéraire du protagoniste est loin d'être simple, la littérature d'aventures ainsi l'exige, pour tenir en haleine le lecteur: en conséquence, les

³³ Vittorio Frigerio, *Les fils de Monte-Cristo*, PULIM, Limoges, 2002, p. 191.

³⁴ Dumas, *op. cit.*, p. 76.

³⁵ *Ibid.*, p. 79.

obstacles foisonnent et entraînent des épreuves pour la figure héroïque. Il devra donc surmonter des dangers surhumains, des rites de passage, des adversaires à sa hauteur, un perpétuel péril de mort... Aucune de ces exigences ne manque dans le cas qui nous occupe : la victoire contre le navire chinois, l'émeute de ses matelots, la vengeance dont il est objet lorsqu'il est jeté à la mer³⁶. Ce dernier épisode semble particulièrement fécond : nouveau baptême, il met en scène les capacités physiques du Capitaine et permettent une renaissance qui, comme dans les rites initiatiques, l'amènera à sa consécration. De plus, son affrontement aux Hurons lui offre un antagoniste non négligeable : Serpent-Noir. Au fond, les stratégies du héros et celles de son rival ne diffèrent pas trop, ce dernier faisant preuve d'un courage ou d'une gourmandise qui égalent les habitudes de Pamphile. Le Capitaine, ne se déclare-t-il pas « frère des Indiens » pour sauver sa vie lorsqu'il tombe prisonnier de la vieille femme indienne ? L'aborigène met à l'épreuve l'habileté du héros, devenu à cette occasion Lion-Blanc, métaphore qui rappelle la suprématie du roi des animaux. L'habileté de l'écrivain consiste à inverser les termes de façon à ce que le Capitaine –et, par analogie, l'Européen- occupe le rôle de son adversaire : Pamphile devient le serviteur de Serpent-Noir alors qu'il est rasé et peint comme un sauvage. Les rôles s'échangent pour mettre en lumière que l'Autre n'est pas si barbare, bien qu'il ne connaisse pas le fonctionnement d'un bréguet ou qu'il refuse la cravate. Leur contraste ne réside pas dans ce qu'ils font, mais dans ce qu'ils sont : « C'est une différence ontologique et non idéologique », pour parler comme Frigerio³⁷. L'Indien reste un sauvage parce qu'il est né dans cet environnement, tout comme le corsaire appartient à la culture occidentale.

D'autre part, Dumas profite de cet épisode pour opposer deux systèmes de vie et mettre en exergue la barbarie de ceux qui se disent civilisés. Il revient par ce biais à l'éternelle dichotomie entre nature et culture. L'avidité du blanc se révèle destructrice vu qu'il n'épargne rien ni personne pour atteindre ses bénéfices ; en contrepartie, ceux qui vivent conforme les lois naturelles –d'où le désintéret d'effleurer des villes telles que Montréal ou Québec- passent pour des brutes bien que leurs faits montrent le contraire. Dumas valorise positivement le séjour passé au service de Serpent-Noir. Cette épreuve fait partie de l'apprentissage initiatique de Pamphile qui, à cette occasion, apprend à jouir de la nature. Il s'émerveille auprès d'une faune et une flore exubérantes par les nombreux pigeons du ciel ou des écureuils traversant la rivière, aussi

³⁶ Bien que conçu de manière différente Dumas utilisera un procédé similaire chez Edmond Dantès : la mer permettra aussi une renaissance capable de le consacrer comme Monte-Cristo.

³⁷ Vittorio Frigerio, *Dumas l'irrégulier*, PULIM, Limoges, 2011, p. 130.

bien que par les couleurs bariolées de plantes splendides. Son admiration l'amènera à apprécier ce nouvel environnement qui le fascine comme le prouve sa description par la métaphore de la cathédrale³⁸. Pamphile résiste pourtant, à un changement de son existence fils d'une civilisation basée sur le commerce à outrance, sa personnalité en reste à tel point imprégnée que sa première démarche lorsqu'il rejoint la Roxelane après avoir quitté les Indiens consiste à « ...changer de costume : celui qu'il portait était trop rapproché de la nature, et pouvait nier son identité »³⁹. Sa fuite des Hurons n'est pas qu'un élément nécessaire à tout récit d'aventures⁴⁰, elle sert à prouver l'appartenance sans réserves du personnage principal à son milieu.

Pour conclure, l'humour du roman ressort d'une alternance entre les thèmes élevés et les misères humaines à dessein de remettre en question certaines valeurs sociales. Le rire n'est qu'une projection des habitudes critiquées. La volonté acharnée de poursuivre des biens matériels fait l'objet d'un blâme d'autant plus saillant qu'il est souligné par l'antinomie avec la société philanthropique des artistes qui, eux, font le don de leurs mièvreries propriétés. Ce sont, sans doute, ces deniers qui préfigurent déjà le futur « un pour tous, tous pour un » au service d'une autre ambition: l'appétit de vivre.

³⁸ Dumas, *op. cit.*, p. 166.

³⁹ *Ibid.*, p. 188.

⁴⁰ Jean-Yves Tadié, *Le roman d'aventures*, PUF, Paris, 1982, p. 15.

Formes de l'aventure dans l'ironie : *Le Corricolo*, un livre de voyages d'Alexandre Dumas

Encarnación Medina Arjona
Universidad de Jaén
emedina@ujaen.es

Rebut: 1 de febrer de 2021

Acceptat: 26 de febrer de 2021

RESUM

Formes de l'aventura en la ironia: *Le Corricolo*, un llibre de viatges d'Alexandre Dumas

El nostre propòsit és analitzar *Le Corricolo*, d'Alexandre Dumas, com un relat de viatges que esclata en múltiples maneres d'aprendre la literatura, i que, al seu torn, va imbricant la forma del llibre de viatges amb les diverses formes d'aventures. La major aportació que veiem en el llibre de Dumas és la de donar-li forma d'aventura a la Història passada, comptant sempre amb el joc de la ironia.

PARAULES CLAU

Alexandre Dumas, *Le Corricolo*, relat de viatges, aventura, ironia.

RÉSUMÉ

Formes de l'aventure dans l'ironie : *Le Corricolo*, un livre de voyages d'Alexandre Dumas

Notre but est d'analyser *Le Corricolo* d'Alexandre Dumas comme un récit de voyage qui éclate sous de multiples manières d'appréhension de la littérature, et qui, à son tour, imbrique la forme du livre de voyage avec les diverses formes d'aventures. La plus grande contribution que nous voyons dans le livre de Dumas est de donner une forme d'aventure à l'Histoire passée, en comptant toujours sur le jeu de l'ironie.

MOTS CLÉS

Alexandre Dumas, *Le Corricolo*, récit de voyages, aventure, ironie.

RESUMEN

Formas de la aventura en la ironía: *Le Corricolo*, un libro de viajes de Alejandro Dumas

Nuestro propósito es analizar *Le Corricolo*, de Alexandre Dumas, como un relato de viajes que estalla en múltiples maneras de aprehender la literatura, y que, a su vez, va imbricando la forma del libro de viajes con las diversas formas de aventuras. La mayor aportación que vemos en el libro de Dumas es la de darle forma de aventura a la Historia pasada, contando siempre con el juego de la ironía.

PALABRAS CLAVE

Alexandre Dumas, *Le Corricolo*, relato de viajes, aventura, ironía.

ABSTRACT

Forms of adventure in irony: *Le Corricolo*, a travel book by Alexandre Dumas

Our purpose is to analyze *Le Corricolo*, by Alexandre Dumas, as a story of journeys that explodes in multiple ways of apprehending literature, and that, in turn, is imbuing the form of the travel book with the various forms of adventures. The greatest contribution that we see in the book of Dumas is that of giving form of adventure to the past history, always counting on the game of irony.

KEY WORDS

Alexandre Dumas, *Le Corricolo*, travel story, adventure, irony.

Le titre *Le Corricolo* est un programme. L'« Introduction » qui le prolonge éclaire le projet après force écrits et opinions sur cette question « comment le nom d'une voiture est-il devenu le titre d'un ouvrage¹ ? », il faut la soumettre au second chapitre « Les Chevaux spectres » lorsqu'Alexandre Dumas signale qu'il était à Naples « sous un nom de contrebande² ; et [...] d'un jour à l'autre

¹ Alexandre Dumas, *Le Corricolo*, Boulé, Paris, 1846 « <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k106099b> », Chap. I, p. 2.

² Il ne l'explique qu'à la Partie II, presque à la fin du volume, et toujours invitant le lecteur à attendre la réponse et lire plus loin :

le gouvernement napolitain pouvait découvrir mon incognito³ » dans une ville qui n'est que « l'œuvre de Dédale ; c'est le labyrinthe de Crète, moins le Minotaure, plus les lazzaroni⁴ ». Publié en 1843, *Le Corricolo* est le troisième volet d'une trilogie intitulée *Impressions de voyage dans le Royaume de Naples*. Précisément, le motif⁵ du voyage en Italie a fait l'objet d'un colloque à Lleida consacré en partie à la question des voyages de Dumas : *Alexandre Dumas et Victor Hugo, voyage des textes et textes du voyage*⁶.

À partir de la dialectique hasard/providence, fiction/réel, passé/présent menant la recherche d'écriture de l'aventure qui aiderait à éclairer l'équivoque auquel se prête les livres de voyages, Dumas propose un programme pour expliquer tous les modes et différences du concept de voyages avec des exemples de formes d'aventures puisées dans l'Histoire et dans sa propre expérience. *Le Corricolo* repose donc sur les exemples d'aventures, les meilleures écrites et les meilleures dites, c'est un *art bene dicendi*, un art du bien dire, une rhétorique du voyage dans l'Histoire, dans la littérature, les légendes du passé en même temps que dans la propre légende d'Alexandre

« Eh ! bonjour, mon cher Alexandre, me dit-il d'un ton protecteur ; comment êtes-vous à Naples sans que j'en sois averti ? Ne savez-vous pas que je suis le protecteur-né des artistes et des gens de lettres ?

Le faquin ! Il me prit une cruelle envie de lui briser quelque chose d'un peu dur sur le dos ; mais je me retins, me doutant bien qu'il accepterait cette réponse et que tout serait fini là.

En effet, pour mon malheur, c'était...

À l'autre chapitre, je vous dirai qui c'était. » *Ibid.*, Partie II, Chap. XVII, p. 325.

Et il faut attendre au dernier chapitre du récit pour avoir la résolution de l'énigme :

« Voici ce qui était arrivé :

Au moment de mon départ de Paris, quelque Soval romain avait écrit que M. Alexandre Dumas, ex-vice-président du comité des récompenses nationales, membre du comité polonais, et de plus auteur d'Antony, d'Angèle, de Teresa et d'une foule d'autres pièces non moins incendiaires, était sur le point de partir, avec une mission de la vente parisienne, pour révolutionner Rome. En conséquence, ordre avait été donné à l'instant même de ne pas laisser passer la frontière romaine à M. Alexandre Dumas, et, s'il la passait par hasard, de le reconduire en toute hâte de l'autre côté. » *Ibid.*, Partie II, Chap. XXIV, p. 379.

³ *Ibid.*, Chap. II, p. 9.

⁴ *Ibid.*

⁵ Vito Castiglione Minischetti, Giovanni Dotoli, Roger Musnik, *Bibliographie du voyage français en Italie du Moyen Âge à 1914*, Scena / Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Fasano / Paris, 2002 ; Vito Castiglione Minischetti, Giovanni Dotoli, Roger Musnik, *Le Voyage français en Italie au XIX^e siècle. Bibliographie analytique*, Schena Editore / Éditions Landre, Fasano / Paris, 2007.

⁶ Angels Santa et Francisco Lafarga (coord.), *Alexandre Dumas et Victor Hugo, voyage des textes et textes du voyage*, Universitat de Lleida Pagès Editor, Lleida, 2006. Voir aussi A. Patierno (éd.), *Alexandre Dumas e il Mezzogiorno d'Italia : atti del convegno, Istituto Suor Orsola Benincasa, Napoli*, 7-8 novembre 2002, 1 vol. CUEN, Naples, 2004.

Dumas. L'auteur s'installe dans un voyage avec un corricolo ; un moyen avec lequel « l'on passe presque partout⁷ », qui est « terme moyen, juste milieu, anneau intermédiaire qui réunissait les deux extrêmes⁸ », « qui remonte à la plus haute antiquité. C'est la biga des Romains⁹ », la possibilité de fiction puisqu'on va « où le cheval veut aller. Le corricolo est comme un ballon, on n'a pas encore trouvé moyen de le diriger¹⁰ », et surtout sur un corricolo on va « pour le plaisir d'y aller¹¹ ». Dumas cherche à mettre en scène la pratique même du récit de voyage, à travers cette petite voiture à cheval aux allures de fantastique machine, dont la vitesse et le parcours imprévisible mettent en abyme le rythme du récit, nous offrant ainsi une réflexion sur sa pratique d'écriture au cœur même d'un texte se jouant des notions de genre.

Le propos de Dumas, si l'on considère le programme implicite du titre et du Chapitre II, se trouve donc à la frontière d'une rhétorique déjà à l'œuvre dans les différents livre de voyages que mentionne l'histoire littéraire et d'un domaine nouveau, celui d'y accumuler les différentes formes d'aventures. Le paysage littéraire où l'auteur vient puiser son contenu et sa forme est bien vaste – de l'antiquité, de l'Histoire de Naples, de l'Histoire contemporaine à Dumas, des légendes, des clichés des livres de voyages. Cependant, le concept du livre nous semble dépasser tout modèle de livre de voyage, pour viser l'art du livre d'aventures.

Pour ce faire, les histoires et aventures insérées dans de courts chapitres pourraient lui être reproché comme un défaut ; au contraire, il en doit être plus estimé, attendu qu'il s'est fait une loi de ne rien dire de sérieux qui ne soit dit sans ironie. Il s'agit donc de raconter beaucoup d'aventures en peu de mots et de trouver la grâce de la composition du livre de voyages, apportant la saveur de la conversation exprimée légèrement.

Il faudrait également signaler la structure à l'intérieur du volume, dans la composition d'une aventure par chapitre qui est un chassé-croisé, dans le contenant comme dans le contenu, de termes qui prennent des proportions de plus en plus importantes. C'est tout le secret de la pyrotechnie, des feux d'artifice. Le texte dumasien, avec la quantité d'idées, de références à la littérature, de textuel et d'autoréférence, en forme d'éclatement de feux d'artifice, d'explosion de petites aventures, dépasse toute légèreté d'une tâche

⁷ Alexandre Dumas, *Le Corricolo*, éd. cit., Chap. II, p. 9.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, Chap. II, p. 10.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

telle que la lecture d'un livre de voyage en Italie. Entre récit de voyage en Italie, guide touristique, inventions fictionnelles, réflexions sur la société napolitaine, recueil d'anecdotes pittoresques et de contes mythologiques, *Le Corricolo* incite, par son éclectisme, à la confrontation de la littérature avec elle-même, ce qui le met en valeur dans sa spécificité.

Nous pouvons signaler les références de Dumas à son œuvre antérieure : « D'ailleurs, nous avons un antécédent de ce genre que, plus que personne, nous avons le droit d'invoquer : c'est le *Speronare*¹². » ; « Nous commençâmes par la cathédrale : c'était juste. Au dessus de la grande porte intérieure, suspendu comme celui de Mohamet entre le ciel et la terre, est le tombeau de Charles d'Anjou. J'ai conté son histoire dans le *Speronare*¹³. » Également sur son œuvre postérieure à ce voyage :

Mon fils, me dit-elle, vous venez de me parler en homme qui, tout en s'écartant parfois de la religion, comme fait un enfant de celle qui lui a donné son lait le plus pur, n'a point oublié cependant cette mère universelle et sublime. N'avez-vous donc jamais songé que, dans un temps comme le nôtre, où toutes les nobles croyances ont besoin d'être raffermies, le théâtre était une chaire d'où pouvait descendre aussi la parole de dieu ?

[...] Si fait ; mais, je l'avoue, j'ai besoin d'être encouragé par un mot de Votre Sainteté.

— Avez-vous déjà votre sujet ?

— Depuis longtemps ; et le véritable but de mon voyage à Rome et à Naples était d'étudier l'antiquité, non pas l'antiquité de Tite-Live, de Tacite et de Virgile, mais celle de Plutarque, de Suétone et de Juvénal. J'ai vu Pomeïa, et Pompeïa m'a raconté tout ce que je voulais savoir, c'est-à-dire tous ces détails de la vie privée qu'on ne trouve dans aucun livre ; aussi suis-je prêt.

— Et comment s'appellera votre œuvre ?

— Caligula¹⁴.

Mais il y a aussi des références intertextuelles aux œuvres de la littérature française (« [...] on y jouait une traduction des *Anglaises pour rire*, de l'illustrissime signore Scribe. [...] J'y ai vu jouer le *Marino Faliero*, de Scribe ; la *Lucrèce Borgia*, de Scribe ; l'*Antony*, de Scribe ; et lorsque j'en

¹² *Ibid.*, Introduction, p. 2.

¹³ *Ibid.*, Partie II, Chap. XI, p. 285.

¹⁴ *Ibid.*, Partie II, Chap. XXIII, p. 372.

suis parti, on annonçait le *Sonneur de Saint-Paul*, de Scribe¹⁵. ») et de la littérature universelle : « On a dit que l'Arioste avait vieilli ; que la folie de Roland était un peu bien connue ; que les amours de Médor et d'Angélique, éternellement répétées, étaient au bout de leur intérêt ; [...] Rien de tout cela n'est vrai¹⁶ [...] » ; « Ce fut vers 1808 que le nouveau don Quichotte se mit à chercher aventure. À cette époque, il n'y avait pas besoin d'aller bien loin pour en trouver : aussi, à son arrivée à Venise, le pauvre Soval crut-il enfin avoir rencontré ce qu'il cherchait¹⁷. » ; « [...] se trouvait un Calabrais nommé Gaëtano Vardarelli. C'était un de ces hommes d'Homère, possédant toutes les qualités de la primitive nature, aux muscles de lion, aux jambes de chamois, à l'œil d'aigle¹⁸. » ; « [...] il déserta le service du roi Ferdinand, comme il avait déserté celui du roi Joachim, et, la première comme la seconde fois, ils s'enfuit dans la Calabre, sentant, comme Antée, sa force s'accroître à chaque fois qu'il touchait sa mère¹⁹. » ; « [...] il les invita à mettre les armes de leurs ennemis hors d'état de leur nuire momentanément par le même moyen qu'avait employé Gulliver pour éteindre l'incendie du palais de Lilliput²⁰. » ; « [...], et je descendis jusqu'au fond du cratère. Le lecteur trouvera mes expressions exactes et magnifiquement rendues dans trois admirables pages de Chateaubriand, qui avait accompli avant moi la même ascension et la même descente²¹. »

Nous soulignons également des notes sur le travail d'écriture : « Nous avons raconté en détail cette anecdote, d'abord parce que de pareilles légendes, surtout parmi les contemporains, sont rares en Italie, le pays le moins fantastique de la terre²² [...] » ; « Nous reviendrons en temps et lieu sur le mezzo ceto et sur les lazzaroni. Cet article nous a déjà entraîné trop loin, [...] Que notre lecteur se rassure ; nous nous apercevons à temps de notre erreur²³ [...] » ; « Si nous n'avions pas renoncé aux descriptions, par la conviction que

¹⁵ *Ibid.*, Chap. VII, p. 44.

¹⁶ *Ibid.*, Chap. IX, p. 61.

¹⁷ *Ibid.*, Chap. XIII, p. 91.

¹⁸ *Ibid.*, Chap. XV, p. 101.

¹⁹ *Ibid.*, p. 102.

²⁰ *Ibid.*, p. 104.

²¹ *Ibid.*, Chap. XXIV, p. 176.

²² *Ibid.*, Chap. III, p. 22.

²³ *Ibid.*, p. 24.

nous avons qu'aucune description ne décrit²⁴, [...] » « D'abord faisons le tour de nos personnages²⁵ [...] »

Voici les références à la lecture que nous retenons dans *Le Corricolo* : « Eh bien ! je lirai. Avez-vous quelque chose sur votre ville²⁶ ? » ; « Je fus curieux de voir quelles étaient les lectures favorites du bandit [...] d'abord un *Télémaque* ; [...] un *Dictionnaire français-italien*, puis, [...], une pauvre petite édition de *Paul et Virginie* [...] J'ai cru bien longtemps fermement, et je le crois encore un peu, que c'est un faux Gasparone qu'on m'a fait voir²⁷. »

Dumas ne manque pas de penser à la figure de l'écrivain, à sa condition, à sa folie de succès ou à son insistance à se montrer homme de lettres :

Quant à moi, qui, comme compatriote et comme camarade, par esprit national et par amitié, avais senti dans cette soirée mon cœur passé par toutes les émotions, et qui avais appelé ce triomphe de toute mon âme, je le vis s'accomplir avec une pitié profonde pour celui en était l'objet : c'est que je connaissais ce moment suprême et cette heure où l'on est porté par Satan sur la plus haute montagne et où l'on voit au dessous de soi tous les royaumes de la terre ; c'est que je savais que de ce faite on n'a plus qu'à redescendre²⁸.

Le jeune Soval, qui avait une écriture magnifique, un style épistolaire des plus lucides et pas la moindre vocation pour la carrière militaire, eut un beau matin la révélation de l'avenir qui lui était réservé : il sollicita l'honneur d'être reçu surnuméraire, obtint l'objet de sa demande, et, au bout de trois mois, avait fait preuve d'une si haute intelligence dans le choix des discours, pensées et maximes qu'il recueillait ça et là pour les transmettre à Sa Majesté, qu'il fut définitivement reçu au nombre de ses correspondants²⁹.

Le roi Ferdinand, comme on a pu le voir, n'était pas exempt de certains préjugés. Depuis quinze ans il était persécuté par le chanoine Ojori, qui le tourmentait pour obtenir une audience de lui et lui présenter je ne sais quel livre dont il était l'auteur³⁰.

²⁴ *Ibid.*, Chap. XVII, p. 116.

²⁵ *Ibid.*, Partie II, Chap. IX, p. 275.

²⁶ *Ibid.*, Chap. II, p. 13.

²⁷ *Ibid.*, Partie II, Chap. XXII, p. 368.

²⁸ *Ibid.*, Chap. VIII, p. 55.

²⁹ *Ibid.*, Chap. XIII, p. 90.

³⁰ *Ibid.*, Chap. XV, p. 110.

Dumas s'essaie à une écriture éclatée, qui va du contenu résolument informatif à l'aventure. Pour ce faire, le livre *Le Corricolo* est à mi-chemin entre le mode de livres de voyages du XIX^e siècle et le *liber locorum sententiarum*, utilisé pour rapporter histoires, fables et exemples. Dumas laissant place à la littérature, construit donc une forme littéraire fragmentaire et caractérisé par une écriture brève, aigüe et subtile.

Le Corricolo n'est pas une pensée qui produit des vérités, mais on peut « s'aventurer » avec le romancier. Il y a un temps-mouvement dans toutes les constructions du *Corricolo*. Ce mouvement est perceptible dans ses aventures, mais ce qui est poétique, en temps pur, est incessamment devenir. Michel Crouzet rappelle que l'aventure « est l'essence de la fiction³¹ », et que le lecteur accepte ou n'accepte pas les conventions de l'aventure, il est sans inquiétudes sur l'issue³². Pour Dumas dans ce texte, il ne s'agit donc pas de construire une image au présent, mais de laisser le passé être ensorcelé par le futur. « L'antiquité, racontée par les historiens, chantée par les poètes, rêvée par les savans, a pris tout à coup un corps : le passé se fait visible pour l'avenir³³. »

Vladimir Jankélévitch définit l'aventure comme « l'avènement de l'événement », la mise en instance d'un instant, « la présence de l'imprévisible », en somme le moment d'un commencement et d'un surgissement au-delà duquel il y a un quelque chose d'indéterminable et d'inattendu. Nous serons face à la définition du suspense lui-même. Le philosophe rappelle que « pour retrouver dans le temps, ce seuil de l'aventure, cette aventure élémentaire », l'aventure doit porter « la désinence du futur » car « La région de l'aventure, c'est l'avenir. » Cependant, Dumas, à notre avis, arrive à soutenir ses aventures en ancrant cet avenir sur la réécriture de l'Histoire. L'aventure est une tentation : « Par l'aventure l'homme est *tenté* ; car le pathos de l'aventure est un complexe de contradictoires ; justement la tentation est ce mélange d'envie et d'horreur ». Ce sentiment écartelé, déchiré, « tenté » est par excellence un sentiment passionnel. La tentation de l'aventure est donc la tentation typique³⁴.

Cette tentation, cette aventure, c'est le clair-obscur. Attirée par la certitude incertaine de l'avenir et de la mort (rappelons que la présence de Dumas à Naples, et ses conditions, est vraiment déconcertante), l'aventure est à la fois close et ouverte et présente une bifurcation : l'Histoire de l'Italie

³¹ Michel Crouzet, « Préface », Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, texte annoté et présenté par Michel Crouzet, Le livre de poche-Classiques, Paris, 2011, p. VII-LXIV, p. XVI.

³² *Ibid.*, p. XVII.

³³ Alexandre Dumas, *Le Corricolo*, éd. cit., Partie II, Chap. XII, p. 293.

³⁴ Vladimir Jankélévitch, *L'Aventure, l'ennui, le sérieux*, Éditions Montaigne, Paris, 1963, p. 10-13.

du Sud et l'histoire de Dumas à Naples. *Le Corricolo* saisit et déconcerte le lecteur ; c'est qu'il s'agit d'un roman d'action, le plus démesurément mobile des livres de voyages, et bien éloigné du modèle du livre de voyage ; c'est un roman qui bouge, dont le rythme *prestissimo* multiplie les déplacements des personnages et les changements de situations.

Ce que *Le Corricolo* apporte aux formes brèves est, nous semble-t-il, – tout en restant fidèle au livre de voyages –, le résultat de deux composantes : le naturel de la conversation et l'ironie. « Ce que je veux savoir, dit-elle en essayant de donner à sa voix l'assurance de l'ironie ; je désire savoir le passé : il m'indiquera la foi que je puis avoir dans l'avenir³⁵. » Cet alliage, qui simule un refus d'adhérer aux principes de la *dispositio* peut s'expliquer par l'impératif de séduction qui imposait une culture du discours bref, qui devrait s'inscrire dans une logique de la conversation, et une ironie dans la narration d'aventures. De nos jours, Alain Montandon, dans *Les formes brèves* (1992), conclut que « la pratique de la brièveté suppose, entre l'auteur et son lecteur, une relation de complicité sous-tendue par le modèle de la conversation³⁶ ». Nous le voyons tout au long du texte de Dumas ; plus le refus de la vanité de parole est grand, plus grande et plus recherchée est la vanité du concept d'écriture. L'équilibre se transcrit par une expansion dans l'écriture. Dans cette incessante surenchère de naturel et d'artifice dans le texte de *Le Corricolo*, dans cette perpétuelle mise en abyme du texte, la vérité fondamentale, la vérité du voyage, s'évanouit, si vérité il y eut, car à défaire un à un les voiles superposés, on risque fort de se convaincre que l'on est devant une aventure ironique de l'Histoire. Aussi l'Histoire et l'aventure ne sont que le degré zéro sur lequel va s'élever le travail second de l'art, de l'ironie.

Dumas pousse l'usage de la rhétorique vers l'ironie. Il s'agit d'une ironie élémentaire qui se confond avec la connaissance de l'Histoire et qui est, comme l'art, fille du loisir. L'ironie, assurément, est bien trop morale pour être vraiment artiste, comme elle est trop cruelle pour être vraiment comique. Néanmoins voici un trait qui les rapproche : l'art, le comique et l'ironie deviennent possibles là où se relâche l'*urgence vitale*³⁷. Car on peut penser que l'ironie dumasienne est la souplesse, c'est-à-dire l'extrême conscience, ce qui selon Jankélévitch nous rend « attentifs au réel » et « nous immunise contre les

³⁵ Alexandre Dumas, *Le Corricolo*, éd. cit., Partie II, Chap. I, p. 203.

³⁶ Alain Montandon, *Les formes brèves*, Hachette, Paris, 1992, p. 27.

³⁷ Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Flammarion, Paris, 2011 [1964], p. 9.

étroitesse et les défigurations d'un pathos intransigeant, contre l'intolérance d'un fanatisme exclusiviste³⁸ ».

Dès son Introduction, Alexandre Dumas propose une ville de Naples s'averant entièrement le territoire de l'aventure. Le romanesque a son espace, espace de l'imprévu, du danger, de l'exploit, un espace libre par rapport à l'espace limité et conditionné de la vie réelle. Un espace dérégulé et où rien n'arrive qui n'ait du sens. *Le Corricolo* peut être considéré un roman de « la grande route », un roman qui s'écrit au rythme des rencontres, des hasards, de cette liberté suprême de l'événement qui sépare l'univers romanesque de la réalité. C'est bien vrai si la route signifie l'indétermination de la rencontre.

L'Italie est un voyage rappelle Michel Crouzet dans *Stendhal et l'italianité*, et « Tout voyage est "poétique" ou romanesque, comme tout roman tient du voyage en un lieu et un temps. [...] Tout écrit sur l'Italie est "sur la frontière" : du récit et de l'expérience³⁹ ». L'Italie s'exhibe devant une sorte de *scaenae frons* fertile en symbole de l'aventure. De son côté, Northrop Frye, au chapitre « Le contexte du romanesque » de *L'écriture profane* souligne que « la ritualisation de l'action est ce qui autorise la technique d'une narration par résumé, que nous trouvons dans les histoires romanesques en « et puis » susceptibles de passer, bien plus rapidement que le réalisme, d'un épisode à un autre⁴⁰. » Dans *Le Corricolo*, chez Dumas, ce voyage 'romanesque' est intimement lié à l'ironie.

Il est difficile de saisir l'ironie comme méthode. La traquer dans *Le Corricolo* semblerait l'abolir. Sa caractéristique est d'être de l'ordre de l'épars : « Quand on veut prouver l'ironie, grâce à une étude documentée sur chaque point, on enlève naturellement à l'ironie ce qu'elle a de surprenant, de frappant » disait Kierkegaard⁴¹. L'épars échappe, par définition, à la liaison; le documentaire en regroupant ce qui est épars tente une liaison et donc sa réduction. Or l'ironie réalise précisément la radicalisation de l'épars qui, dès lors, ne peut être saisi dans une systématisation. Cette radicalisation impose le ponctuel comme référence et s'interdit le lien qui devient chose de la Représentation. Tout le propos de Dumas est d'essayer de voir clair dans ce qui, à nouveau, serait confusionnel. Or, la méthode c'est l'art du lien.

Ainsi se tisse la Représentation par réduction du multiple au simple, elle gagne en compréhension mais perd le réel. L'ironie de Dumas travaille le

³⁸ Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 35.

³⁹ Michel Crouzet, *Stendhal et l'italianité*, José Corti, Paris, 1982, p. 3.

⁴⁰ Northrop Frye, *Anatomie de la critique*, Gallimard, Paris, 1969, p. 227.

⁴¹ Kierkegaard, *Œuvres complètes*, t. 2, L'Orante, Paris, 1975, p. 85.

processus réducteur et en montre, d'une certaine façon, la limite. Dumas nous renvoie de la multiplicité « réelle » à la multiplicité idéale. C'est la méthode de la contre-méthode, la réalité est à saisir à la périphérie, non dans son centre : « Quand j'énonce le multiple, j'en possède la pré-notion de son abstraction⁴² ». C'est cette pré-notion que casse Dumas, à la manière de Socrate, à travers l'ironie. Dumas, comme Socrate, casse la pré-notion et, dans un premier temps, délivre la multiplicité, avant de la réduire à sa façon. Partir de la périphérie entraîne la multiplication du multiple, son éclatement perpétuel et non pas sa réduction simple par l'élaboration à partir de la pré-notion. Il s'agit d'un retour sans fin au réel en brisant le discours qui nous en sépare.

Le discours de Dumas, infiniment souple, plein de tous les *exempla* issus de son immense culture, soumis à un développement dramatique, fait que *Le Corricolo* donne un peu le vertige, qu'elle apparaisse comme un laboratoire philosophique. On peut sûrement percevoir, à travers les pages ce livre, le moment où il s'évade du cadre du romanesque pour entrer dans la philosophie : le moment où il commence à « ironiser ».

Ses narrations personnelles, les scènes, les retournements de situation, variation (rebond sur la donnée initiale) c'est cette méthode philosophique à partir de l'épars qui a également à voir avec tout ce qui a trait à la morale, aux vertus.

C'est dire aussi que Stendhal sait le rôle que les formes brèves, et dans *La Chartreuse de Parme* les aventures brèves, peuvent jouer à cet égard, qu'il s'agisse des *principes* ou des *exemples*, les deux éléments complémentaires du modèle rhétorique, les premiers étant représentés par les maximes, aphorismes, réflexions..., les seconds par le discours figuré avec ses fables, paraboles, caractères. Or le moraliste tend à relativiser la portée des principes généraux. Il est tout aussi critique vis-à-vis des exemples. Enfin, l'évidence du lien entre le principe et les exemples devient pour Dumas problématique, comme chez les moralistes.

⁴² Louis Ucciani, *Ironie et dérision*, Presses Universitaire de Franche Comté, Besançon, 1993, p. 60.

II. L'AVENTURE GARIBALDIENNE

Où j'étais il y a deux ans le 7 septembre [1860]

Alexandre Dumas

Édition et notes de Claude Schopp

Le 2 septembre 1860, j'étais à l'ancre dans la baie de Naples.

Le roi François II ouvrit les fenêtres de sa terrasse, examina pendant quelque temps avec une jumelle la flotte anglaise, française et italienne.

Puis après avoir arrêté son regard sur ces colosses de la mer. Il fit la grâce à mon humble goélette de l'honorer d'un coup d'œil.

Il fut alors frappé d'un spectacle assez étrange. Il vit le pont de ma goélette couvert de tailleurs qui confectionnaient des chemises rouges.

Ceci mit le comble à la colère du roi François II contre moi.

Il fit appeler M. Brenier notre ambassadeur¹ et lui dit : « M. Dumas a empêché le général Scotti de porter du secours à mes soldats dans la Basilicate, M. Dumas a fait la révolution de Salerne, M. Dumas est dans le port de Naples d'où il lance des proclamations dans la ville, distribue des armes, donne des chemises rouges. Je demande que M. Dumas soit forcé de quitter la rade ».

— Très bien ! Sire, répondit M. Brenier en s'inclinant. Les désirs de Votre Majesté sont des ordres pour moi.

Le hasard faisait qu'à la même heure j'écrivais cette lettre à Garibaldi:

« Au nom du ciel, mon ami, plus un seul coup de fusil ! C'est inutile, Naples est à vous.

Venez vite à Salerne, et, de là, faites savoir à L. R[omano]² que vous y êtes. Ou il ira vous chercher à Salerne, avec une partie des ministres, ou il vous attendra à la gare du chemin de fer.

¹ Alexandre Anatole François Henri, baron Brenier de la Renaudière, (Paris, 22 août 1807-La Lucassière-Vouvray, 27 mars 1865). Ministre des Affaires étrangères du 24 janvier au 10 avril 1851, il fut envoyé à Naples en juin 1859 comme envoyé extraordinaire et ministre plénipotentiaire. Il fut nommé sénateur le 24 mai 1861. Le 26 juin, dans la rue de Tolède, il avait été victime d'un attentat attribué aux anti-réformistes: il avait reçu sur la tête des coups portés à l'aide d'une canne plombée qui l'avaient laissé sans connaissance, voir. *Le Nord*, 30 juin 1860.

² Liborio Romano (Patù, province de Lecce, 1798 - Patù, 17 juillet 1867). « L'homme qui, en ce moment, occupe la place principale du ministère constitutionnelle de Naples, est un homme instruit, un citoyen intègre, un des lumières du barreau napolitain, enfin l'homme recommandable dans lequel aujourd'hui le pays a placé toute sa confiance ».

Venez sans perdre une minute. Une armée vous est inutile : votre nom seul vaut une armée.

Si je ne voulais pas vous laisser le plaisir de la surprise je pourrais vous envoyer un double du discours qui sera prononcé à votre arrivée.

Portez-vous bien et aimez-moi !

Alex Dumas

2 7bre 1860 »

Ce fut le capitaine Orlandini du *Feruccio*³ qui fut chargé de cette lettre, et qui vers trois heures de l'après-midi disparut en l'emportant entre Capri et le cap Campanella.

À six heures et demi du soir comme nous achevions notre dîner, une barque armée en guerre accostait *L'Emma*.

L'officier qui la commandait demanda à parler au capitaine Beaugrand⁴.

Le capitaine Beaugrand avait déjeuné à bord du *Protis*. Son déjeuner était devenu dînatoire et nous ne l'avions pas revu.

En l'absence du capitaine, l'officier demanda à parler au second.

Le second était à Marseille.

L'officier parut embarrassé.

Je m'approchai de lui.

— Monsieur, lui dis-je, en l'absence du capitaine et du second veuillez me dire ce qui vous amène. Je suis à la fois l'armateur et le propriétaire.

— J'ai l'ordre, répondit l'officier avec une politesse extrême de m'adresser à quelqu'un de l'équipage seulement.

J'appelai le pilote.

— Alors Podimatas⁵, mon ami, lui dis-je, montrez-vous. Et écoutez attentivement ce que va vous dire monsieur.

Je m'éloignai et me remis à table.

³ Orlandini. Officier de marine garibaldien, que Dumas connut enfant lorsqu'il habitait à Florence, via Rondinelli, un logement appartenant à sa tante.

⁴ Dans *L'Île révoltée*, É. Lockroy qui l'appelle du nom transparent de Schoengross, le décrit ainsi : « Le capitaine était gros, petit, couleur de pain d'épices, et de toute façon épais. Son plus grand tort était d'avoir des prétentions littéraires. » (p. 8). Plus loin, p. 11, le capitaine évoque son passé : « J'étais chauffeur à bord des transatlantiques [...] J'ai employé mes loisirs à étudier et, tant bien que mal, j'ai passé mes examens ».

⁵ Apostolos / Apostolos Podimatas (né dans l'île de Milo, 1833 - 2 janvier 1893). Mousse en 1841 à bord de *L'Inflexible*, commandé par le contre-amiral de La Susse, dont son père était pilote. « Je l'ai trouvé à Trébizonde, à bord du *Sully* [Dumas est transbordé à bord du navire le 15 février 1859], dont son frère était pilote. Le capitaine Daguerre me le recommanda. Je l'emmenai à Syra; il surveilla l'exécution de mon traité avec le constructeur, s'embarqua à bord du yacht et arriva à Marseille. », *Le Monte-Cristo*, « Causerie », n°19, 25 août 1859, p. 291.

L'officier napolitain conféra cinq minutes avec Podimatas et redescendit dans la barque qui s'éloigna rapidement.

— Eh bien Podimatas, il faut quitter la rade de Naples, n'est-ce pas ?

— Justement.

— Et quand cela ?

— Tout de suite.

— Oh ! oh ! tout de suite ... C'est trop tôt, mon ami. Nous ne pouvons laisser là notre capitaine : il serait inquiet de nous.

— L'ordre est précis.

— Que peuvent-ils faire de pis contre nous, Podimatas .

— Tirer sur nous.

— Voilà tout ? Ce n'est pas bien effrayant : ils tirent si mal. Vous vous souvenez de Milazo que diable!

Le capitaine Beaugrand ne revint qu'à dix heures. À dix heures cinq minutes nous levâmes l'ancre, laissant Naples dans la plus grande agitation.

Nous partîmes pour Castellamare par le plus beau calme du monde. À deux heures nous n'avions pas fait un mille. Le calme dura toute la nuit. Le lendemain vers midi nous arrivions à Castellamare.

Au fur et à mesure que nous approchions une certaine agitation se manifestait sur la plate-forme du fort.

C'était *l'Emma* qui causait cette agitation.

Une vingtaine de barques se mirent en mouvement et ramèrent vers nous.

Mais au milieu de toutes ces barques une barque militaire se fit jour.

La barque nous accosta. L'officier demanda à parler au capitaine.

Le capitaine se leva.

— Capitaine, dit l'officier napolitain, en assez bon français. Il est défendu au navire *l'Emma* de séjourner sur les côtes du royaume de Naples.

— Monsieur, demandai-je à l'officier, pouvez-vous me dire jusqu'où s'étendent à cette heure les côtes du royaume de Naples.

L'officier se mordit les lèvres.

— Vous avez entendu, dit-il au capitaine Beaugrand.

— Oui, monsieur, répondit le capitaine, mais il m'est impossible de partir en ce moment.

— Pourquoi cela ?

— Croyant séjourner à Castellamare, j'ai déposé les papiers du bâtiment chez le consul.

— Allez les chercher à l'instant même.

Notre capitaine descendit dans le youyou Et se fit conduire à terre.

Le commandant du fort jouait de malheur : le secrétaire du consul avait mis les papiers de *l'Emma* dans un tiroir, avait fermé le tiroir à clef, avait mis la clef dans sa poche, et était allé on ne savait où.

Donc impossibilité de partir.

Deux barques, montées chacune par vingt hommes et armée en guerre, vinrent stationner aux deux côtés de *l'Emma*.

Ce qui n'empêcha pas Castellamare qui avait reconnu le précurseur de Garibaldi d'illuminer à tout rompre. Cette illumination effraya le commandant de place, qui a trois heures du matin nous envoya la missive suivante :

Castellamare 3 7bre alle 3 dopo la mezzanotte
Comando Superiore
Del
Ripartimento maritimo

Il comandante della goletta *l'Emma* farà vela immediatamente e rimarra al largo; e domattina il solo capitano andrà a ricevere a terra la carte – colla maggiore sollecitudine e partirà.

Mais malgré la surveillance établie j'avais pu envoyer deux messagers, un à Naples, un à Avellino. À dix heures du matin le capitaine revint avec les papiers et nous partîmes.

Pendant tout le jour et toute la nuit suivante nous eûmes du calme : à peine franchîmes-nous le golfe de Salerne.

Le 5, à midi nous étions en face du village de Picciotta, mettant en panne pour attendre un bateau pêcheur auprès duquel nous voulions nous renseigner sur ce que faisait Garibaldi.

Le patron nous dit que les dernières nouvelles annonçaient un débarquement à Sapri et l'arrivée de Garibaldi à Cozenza.

Comme nous étions en train de causer avec les hommes du bateau, nous fûmes vus et reconnus du village de Picciotta. Deux ou trois barques chargés à chavirer se dirigèrent vers nous.

Tous ces gens qui les montaient étaient avides de nouvelles. Nous leur en donnâmes des plus fraîches. Nous leur dîmes que Garibaldi était attendu à Naples, et qu'il n'avait qu'à s'y présenter pour être reçu avec enthousiasme.

On n'avait encore rien vu faire sur la côte, mais lorsque les braves gens surent où l'on en était, il n'y eut qu'un cri ; « Vive l'Italie une ! »

Je crus alors que c'était l'occasion de placer les chemises rouges que j'avais à bord et qui avaient si fort tiré l'œil de sa Majesté François II.

Nos hommes qui ne s'attendaient point à une pareille largesse passèrent de l'enthousiasme à la frénésie.

À la vue de ce qui se passait en mer Et sans rien comprendre au changement de costume de leurs compagnons, deux autres barques non moins chargées que les premières se détachèrent du bord et s'avancèrent vers nous en faisant force de rames.

Les nouveaux venus reçurent leur contingent de chemises rouges, et joignirent leurs hourras à ceux de leurs compagnons.

On se compta. On était cinquante environ : le nombre était suffisant pour faire révolter tout le Cilento.

Muratori⁶ prit le commandement de ces cinquante volontaires, auxquels on constitua une caisse militaire de mille francs ; prit une carabine, un revolver, descendit dans la chaloupe en me donnant rendez-vous à Naples et s'achemina vers la terre, où il aborda.

Un quart d'heure après lui et ses hommes avaient disparu dans la montagne.

Pendant ce temps une jolie brise du nord-ouest s'était faite et nous poussait vers Messine. Nous mîmes toutes les voiles au vent.

Nous y arrivâmes le lendemain 6 dans l'après-midi.

Là nous attendîmes, pleins d'anxiété.

La journée du 7 s'écoula.

Je la passai presque toute entière avec notre consul M. Boulard⁷, qui ne pouvait croire à tout ce que je lui racontais.

Le lendemain 8 à 5 heures du matin, je m'entendis appeler à travers le capot.

Je demandai ce que l'on me voulait.

« *Garibaldi est entré hier sept à midi à Naples, me répondit-on, au milieu de l'allégresse universelle et sans tirer un seul coup de fusil.* »

Je jetai un cri de joie et m'élançai sur le pont.

Je ne sais si de ma vie, j'avais éprouvé une émotion si vive et si complètement dénuée de tout accessoire douloureux !

⁶ Cristoforo Muratori. Chimiste patriote, après trois ans de prison, il s'exila à Paris, où il ouvrit rue Laffitte, associé à Francesco Crispi, une maison de banque. Proscrit de France après l'attentat d'Orsini, il se réfugia à Alger, ne revenant à Naples qu'après l'amnistie accordée par le roi. Il était devenu le confident de Liborio Romano, voir lettres, *L'Indipendente*, 31 décembre 1860.

⁷ Huges Boulard. Avocat du barreau de Paris, entré en 1839, dans les services diplomatiques, il était vice-consul de France à Messine de 1849 à 1867. Il fut ensuite consul à Ancône (1868-1870). Sa correspondance avec le Ministre des Affaires étrangères, Thouvenel, est analysée dans Ferdinand Boyer, « Garibaldi et les Siciliens d'après les consuls de France à Palerme et à Messine (mai-août 1860) », estratto dalla *Rassegna Storica del Risorgimento*, anno XXXIX. Fascicolo IV. Ottobre-Dicembre 1952, Roma, La Libreria dello Stato, 1852, p. 441-449.

*

* *

Hélas ! aujourd'hui en nous éveillant — le jour même de ce grand anniversaire — nous entendons ce cri poussé par tous les journaux anglais, français, italiens !

« Sire, amnistie ! »

C'est un cri encore plus doux, Sire, à la bouche du Roi qui l'accorde qu'à l'oreille de celui à qui elle est accordée.

Alex Dumas

Autographe : *Les Autographes*, Thierry Bodin.. 86, printemps 199, 95 - Catalogue. p. 9 Où j'étais- Il y a deux ans le 7 7bre./ Le trois septembre 1860. – Lettres et manuscrits autographes. Collection du Dr. C. Vente du jeudi 21 février 2013, salle Favart n°60 (expert: Thierry Bodin).

Publication en italien : « Ove mi trovato or son due anni il 7 settembre. », *L'Indipendente*, anno II, n°96, 9 septembre 1862.

Dónde estaba hace dos años el 7 de setiembre [1860]

Alexandre Dumas

Edición y notas : Claude Schopp

Textos traducidos del francés por Àngels Santa

y M. Carme Figuerola

El 2 de setiembre de 1860, estaba anclado en la bahía de Nápoles.

El rey Francisco II abrió las ventanas de su terraza, examinó durante algún tiempo con unos prismáticos la flota inglesa, francesa e italiana.

Luego, tras haber detenido su mirada sobre esos colosos del mar, hizo la gracia a mi humilde goleta de honorarla con un vistazo.

Un espectáculo bastante extraño le conmocionó entonces. Vio el puente de mi goleta cubierto de sastres que confeccionaban camisas rojas.

Ello llevó al colmo la cólera del rey Francisco II contra mí.

Hizo llamar al señor Brenier, nuestro embajador¹, y le dijo: “El señor Dumas impidió al general Scotti socorrer a mis soldados en la Basilicate, el señor Dumas hizo la revolución de Salerno, el señor Dumas se encuentra en el puerto de Nápoles desde donde lanza proclamas a la ciudad, distribuye armas, da camisas rojas. Pido que se fuerce al señor Dumas a abandonar la rada”.

— ¡Muy bien! Majestad, respondió el señor Brenier inclinándose. Los deseos de su majestad son órdenes para mí.

Debido al azar, a la misma hora, escribía esta carta a Garibaldi:

“¡En nombre del cielo, amigo mío, ni un solo disparo más! Es inútil, Nápoles os pertenece.

¹ Alexandre Anatole François Henri, barón Brenier de la Renaudière (París, 22 de agosto de 1807-La Lucassière-Vouvray, 27 de marzo de 1865), Ministro de Asuntos Exteriores desde el 24 de enero al 10 de abril de 1851, fue enviado a Nápoles en junio de 1859 como enviado extraordinario y ministro plenipotenciario. Fue nombrado senador el 24 de mayo de 1861. El 26 de junio, en la calle de Toledo, fue víctima de un atentado atribuido a los anti-reformistas; había recibido en la cabeza unos golpes dados con la ayuda de un bastón emplomado que lo dejaron sin conocimiento, ver *Le Nord*, 30 de junio de 1860.

Venid rápidamente a Salerno, y, de allí, haced saber a L. R[omano]² que estáis allí. O irá a buscaros a Salerno, con una parte de los ministros, o bien os esperará en la estación de trenes.

Venid sin perder un minuto. No necesitáis ningún ejército: vuestro nombre vale todo un ejército.

Si no quisiera dejaros el placer de la sorpresa, podría enviaros una copia del discurso de será pronunciado a vuestra llegada.

¡Cuidaros y amadme!

Alex Dumas

2 de setiembre de 1860”

Fue el capitán Orlandini del *Feruccio*³ el encargado de esta carta y hacia las tres de la tarde desapareció llevándosela entre Capri y el cabo Campanella.

A las seis y media de la tarde estábamos terminando de cenar, cuando una barca armada como para la guerra acostó la *Emma*.

El oficial que la mandaba pidió hablar con el capitán Beaugrand⁴.

El capitán Beaugrand había almorzado a bordo del *Protis*. Su almuerzo se había convertido en cena y no habíamos vuelto a verle.

En ausencia del capitán, el oficial pidió hablar con el segundo.

El segundo estaba en Marseille.

El oficial pareció incomodado.

Me acerqué a él.

— Señor, le dije, en ausencia del capitán y del segundo, decidme lo que os trae por aquí. Soy a la vez el armador y el propietario.

— Tengo la orden, respondió el oficial con extrema educación, de dirigirme solo a un miembro del equipaje.

Llamé al piloto.

² Liborio Romano (Patù, provincia de Lecce, 1798 – Patù, 17 de julio de 1867). “El hombre que, en este momento, ocupa el puesto principal del ministerio constitucional de Nápoles es un hombre instruido, un ciudadano integro, una de las luces de la abogacía napolitana, en fin el hombre recomendable en el que hoy el país depositó toda su confianza”.

³ Orlandini. Oficial de marina de Garibaldi, que Dumas conoció siendo niño cuando vivía en Florencia, via Rondinelli, un alojamiento que pertenecía a su tía.

⁴ En *La isla rebelde*, É. Lockroy que lo llama con el nombre transparente de Schoengross, lo describe así: “El capitán era gordo, bajo, color pan de jengibre, y de todas formas pesado. Su error más grande era tener pretensiones literarias” (p. 8). Más lejos, (p. 11), el capitán evoca su pasado: “Era conductor a bordo de los transatlánticos [...] Emplé mi tiempo libre en estudiar y, mal que bien, aprobé mis exámenes”.

— Vamos, Podimatas⁵, amigo mío, le dije, venid. Y escuchad atentamente lo que tiene que decirnos este señor.

Me alejé y me senté de nuevo a la mesa.

El oficial napolitano habló cinco minutos con Podimatas y regresó a su barca que se alejó rápidamente.

— Y bien Podimatas, tenemos que dejar la rada de Nápoles, ¿verdad?

— Precisamente.

— Y ¿Cuándo?

— Inmediatamente.

— ¡Oh! ¡oh! Inmediatamente...Es demasiado pronto, amigo mío. No podemos dejar a nuestro capitán: se preocuparía por nosotros.

— La orden es precisa.

— ¿Qué pueden hacer de peor contra nosotros, Podimatas?

— Dispararnos.

— ¿Eso es todo? No es demasiado aterrador: tiran tan mal. Os acordáis de Milazo ¡diablos!

El capitán Beaugrand regresó a las diez. A las diez y cinco levantamos el ancla, dejando Nápoles en la mayor agitación.

Partimos hacia Castellamare con un tiempo asombrosamente en calma. A las dos ni siquiera habíamos hecho una milla. La calma duró toda la noche. A día siguiente hacia el mediodía llegamos a Castellamare.

A medida que nos acercábamos una cierta agitación se manifestaba en la plataforma del fuerte.

Era la *Emma* quien causaba esa agitación.

Unas veinte barcas se pusieron en movimiento y remaron hacia nosotros.

Pero en medio de todas estas barcas apareció una barca militar.

La barca nos acostó. El oficial pidió hablar con el capitán.

El capitán se levantó.

— Capitán, dijo el oficial napolitano, en un francés bastante bueno. Le está prohibido al navío la *Emma* permanecer en las costas del reino de Nápoles.

— Señor, pregunté al oficial, ¿puede decirme hasta dónde se extienden en este momento las costas del reino de Nápoles?

El oficial se mordió los labios.

⁵ Apostolos /Apostolos Podimatas (nacido en la isla de Milo, 1833 – 2 de enero de 1893). Grumete en 1841 a bordo del *Inflexible*, a las órdenes del contralmirante de La Susse, cuyo padre era piloto. “Lo encontré en Trébizonde, a bordo del *Sully* [Dumas transbordó a bordo del navío el 15 de febrero de 1859], cuyo hermano era piloto. El capitán Daguerre me lo recomendó. Me lo lleve a Syra; il vigiló la ejecución de mi tratado con el constructor, embarcó a bordo de un yate y llegó a Marseille”. *Le Monte-Cristo*, “Charla”, nº 19, 25 de agosto de 1859, p. 291.

— Ya lo ha oído, dijo al capitán Beaugrand.

— Sí, señor, respondió el capitán, pero me es imposible partir en este momento.

— ¿Por qué?

— Creyendo que iba a quedarme en Castellamare, deposité los papeles del barco en casa del cónsul.

— Vaya a buscarlos ahora mismo.

Nuestro capitán subió al bote y mandó que le condujeran a tierra.

El comandante del fuerte tenía mala suerte: el secretario del cónsul había puesto los papeles de la *Emma* en un cajón cerrado con llave, había guardado la llave en su bolsillo y se había ido no se sabía dónde.

Era, pues, imposible partir.

Dos barcas, con veinte hombres cada una a bordo y armados para la guerra, estacionaron a ambos lados de la *Emma*.

Lo que no impidió a Castellamare que había reconocido al precursor de Garibaldi de iluminar con toda su luz. Esta iluminación aterrizó al comandante de la plaza, quien a las tres de la madrugada nos envió la siguiente misiva:

Castellamare 3 de setiembre a las 3 de la madrugada

Comandancia superior del Departamento marítimo

El comandante de la goleta *Emma* levantará velas inmediatamente y remarará a lo largo; y mañana por la mañana el capitán solo irá a tierra a buscar los papeles — recibirá la solicitud y partirá.

Pero a pesar de la vigilancia establecida había podido enviar dos mensajeros, uno a Nápoles, el otro a Avellino. A las diez de la mañana el capitán regresó con los papeles y partimos.

Durante todo el día y toda la noche siguiente el tiempo estuvo en calma; a duras penas franqueamos el golfo de Salerno.

El cinco, a mediodía estábamos frente al pueblo de Picciotta, parados esperando un barco pesquero a quien queríamos preguntar lo que estaba haciendo Garibaldi.

El patrón nos dijo que las últimas noticias anunciaban un desembarco en Sapri y la llegada de Garibaldi a Cozenza.

Mientras estábamos conversando con los hombres del barco, fuimos vistos y reconocidos desde el pueblo de Picciotta. Dos o tres barcas cargadas de tal forma que peligraban naufragar se dirigieron hacia nosotros.

Todos los hombres que iban en ellas estaban ávidos de noticias. Les dimos las más frescas. Les dijimos que en Nápoles esperaban a Garibaldi y que sólo tenía que presentarse allí para ser recibido con entusiasmo.

Aún no se había visto nada en la costa, pero cuando la valerosa gente supo cómo estaban las cosas, hubo únicamente un grito unánime: “¡Viva Italia unida!”

Pensé entonces que había llegado el momento de colocar las camisas rojas que tenía a bordo y que habían llamado la atención de su Majestad Federico II.

Nuestros hombres que no esperaban parecida generosidad pasaron del entusiasmo al frenesí.

Viendo lo que sucedía en el mar y sin entender nada del cambio de vestimenta de sus compañeros, dos otras barcas no menos cargadas que las primeras se despegaron del borde y avanzaron hacia nosotros remando con fuerza.

Los recién llegados recibieron su contingente de camisas rojas y unieron sus hurras a los de sus compañeros.

Contamos. Éramos alrededor de cincuenta: un número suficiente para que se revelase todo el Cilento.

Muratori⁶ tomó el mando de estos cincuenta voluntarios, a los que se constituyó una caja militar de mil francos; cogió una carabina, un revólver, montó en la chalupa citándome en Nápoles y se dirigió hacia tierra en donde abordó.

Un cuarto de hora después él y sus hombres habían desaparecido en la montaña.

Durante este tiempo una pequeña brisa del noroeste se había levantado y nos empujaba hacia Messine.

Pusimos todas las velas al viento.

Llegamos allí al día siguiente hacia las 6 de la tarde.

Esperamos, llenos de ansiedad.

Transcurrió la jornada del 7.

La pasé casi toda entera con nuestro cónsul el señor Boulard⁷, que no podía creer todo lo que yo le contaba.

⁶ Crstoforo Muratori. Químico patriota que, después de tres años en prisión, se exilió a París, dónde abrió en la calle Laffitte, asociado con Francesco Crispi, un banco. Proscrito en Francia, después del atentado de Orsini, se refugió en Alger, y no regresó a Nápoles hasta después de la amnistía concedida por el rey. Se había convertido en el confidente de Liborio Romano, ver cartas, *L'Indipendente*, 31 de diciembre de 1860.

⁷ Hugues Boulard. Abogado de la abogacía de París, que entró en 1839 en los servicios diplomáticos; fue vice-consul de Francia en Messine de 1849 a 1867. Luego fue cónsul en Ancône (1868-1870). Su correspondencia con el Ministro de Asuntos exteriores, Thouvenel, fue analizada en Ferdinand Boyer, “Garibaldi et les Siciliens d’après les consuls de France à Palerme et à Messine (mai-août

Al día siguiente, 8, a las 5 de la mañana oí que me llamaban a través de la cubierta.

Pregunté que querían de mí.

“*Garibaldi entró ayer, día 7, al mediodía en Nápoles, me respondieron, en medio de la alegría universal y sin disparar un solo tiro*”.

Lancé un grito de gozo y me precipité al puente.

¡No sé si en toda mi vida había experimentado una emoción tan viva y tan completamente desprovista de ningún accesorio doloroso!

*

* *

¡Ay! Hoy al despertarnos — el mismo día de este gran aniversario— oímos este grito exhalado por todos los periódicos ingleses, franceses italianos: “¡Majestad, amnistía!”

Es un grito aún más dulce, Majestad, en la boca del Rey que lo concede que en los oídos de aquel a quien se le concede.

Alex Dumas

Autógrafo: *Les Autographes*, Thierry Bodin, 86, printemps 199, 95 – Catalogue, p. 9 Dónde estaba – Hace dos años el 7 de setiembre/ El 3 de setiembre 1860.-Lettres et manuscrits autographes. Collection du Dr. C. Venta del jueves 21 de febrero 2013, salle Favart n° 60 (expert: Thierry Bodin).

Publicación en italiano: “Ove mi trovato or son due anni il 7 settembre”, *L'Indipendente*, anno II, n°96, 9 de setiembre 1862.

1860)”, estratto dalla *Rassegna Storica del Risorgimento*, anno XXXIX, Fascicolo IV, Ottobre-Dicembre 1952, Roma, La Libreria dello Stato, 1852, p. 441-449.

III. BICENTENAIRE DE LA MORT DE NAPOLÉON : DUMAS ET L'AVENTURE NAPOLÉONNIENNE

Napoléon, vu et revu par Alexandre Dumas

Claude Schopp

Président de l'Association des Amis d'Alexandre Dumas
claude.schopp@icloud.com

Avant d'entreprendre cette contribution, nous demandons au lecteur de l'imagination.

Il doit se transporter en 1865 assistant au Cercle national des Beaux-Arts à Paris, au Casino des Bains de mer de Cherbourg, à l'Alcazar de Lyon ou ailleurs, assistant à la conférence d'un illustre romancier, souriant bien que dévoré par le trac de parler en public.

Notre essai, en son début, reprend les paroles de cette conférence¹.

Napoléon de visu

« Je m'arrêterai, si vous le voulez bien, sur un autre souvenir de ma vie qui a laissé une impression bien autrement profonde dans ma mémoire.

[...] sautons à 1815.

Napoléon a quitté l'île d'Elbe le 26 février. Le 1er mars, il a débarqué au Golfe Juan. Le 20 mars, il est entré à Paris²

Villers-Cotterêts [ville natale du conférencier, où il a passé toute sa jeunesse;] était sur la route que devait suivre l'armée pour marcher à l'ennemi.

Après une année de règne des Bourbons, c'est-à-dire après une année de négation d'un quart de siècle de notre histoire³, c'était, il faut que je l'avoue, une grande joie pour la veuve et le fils d'un général de la Révolution, que de

¹ Le manuscrit de cette conférence est conservée à Prague, Stani Ustedni Archiv, Hore c. 2750 (fonds Metternich, Ms. 44). Nous l'avons publiée in *Alexandre Dumas, de conférence en conférence* in *Cahiers Alexandre Dumas*, n°26, 1999 p. 26-34.

² Le texte racontant les deux passages de Napoléon à Villers-Cotterêts, le 12 et le 20 juin 1815 (voir A. Dumas, *Mes Mémoires*, chap. XXXVII), est repris dans la conférence de Lyon (9 avril 1865), reproduite sous le titre « Souvenirs de 1815. Vision d'un enfant », dans *Le Courrier de Lyon* du mardi 11 Avril 1865. Nous en signalons les variantes.

³ Ms (barré): des vingt-cinq dernières années de notre histoire.

revoir ces anciens uniformes, ces vieilles cocardes retrouvées sur la route de l'île d'Elbe à Paris dans les caisses des tambours et ces glorieux drapeaux tricolores troués par les balles d'Austerlitz, de Wagram et de la Moskowa.

Ce fut donc un merveilleux spectacle que celui que nous donna⁴ toute cette vieille garde, type militaire complètement disparu de nos jours, et qui était la vivante personnification de cette ère⁵ impériale que nous venions de traverser⁶, la légende vivante et glorieuse de la France.

En trois jours, trente mille hommes, trente mille géants passèrent ainsi, fermes, calmes, presque sombres. Pas un qui ne comprît qu'une partie de ce grand édifice napoléonien, cimenté de son sang, ne pesât sur lui, et tous, comme ces belles cariatides du Puget qui effrayèrent le chevalier de Bernin, lorsqu'il débarqua à Toulon, tous semblaient fiers de ce poids, quoique l'on sentît qu'ils pliassent sous lui.

Oh ! ne l'oublions pas, ne l'oublions jamais ! ces hommes qui marchaient d'un pas ferme vers Waterloo, c'est-à-dire vers la tombe, c'était le dévouement, c'était le courage, c'était l'honneur; c'était le plus pur sang de la France, c'était vingt ans de lutte contre l'Europe entière, c'était la Révolution, notre mère, c'était la gloire du passé, c'était la liberté de l'avenir, c'était, non pas la noblesse française, mais la noblesse du peuple français.

Je les vis tous passer ainsi, tous jusqu'au dernier débris de l'Égypte. Deux cents mamelucks, avec leurs pantalons rouges, leurs turbans blancs, leurs sabres recourbés.

Il y avait quelque chose non seulement de sublime, mais encore de religieux, de saint, de sacré dans ces hommes qui, condamnés aussi fatalement et aussi irrévocablement que les gladiateurs antiques, comme eux pouvaient dire :

« *Caesar, morituri te salutant* (César, ceux qui vont mourir te saluent)⁷ ».

Seulement, ceux-là allaient mourir non pas pour le plaisir, mais pour l'indépendance d'un peuple, non point forcés, mais de leur libre arbitre, mais de leur seule volonté.

Le gladiateur antique n'était que la victime.

Eux ! ils étaient l'holocauste !

Ils passaient !

⁴ *Le Courrier de Lyon* : offrit.

⁵ Ms (barré) : ces dix années.

⁶ Ms (barré) : et qui contenaient tous mes souvenirs.

⁷ Suétone, *Vie des douze Césars*, Claude, 21.

Un matin, le bruit de leurs pas s'éteignit; les derniers accords de leur musique moururent.

Cette musique jouait : « Veillons au salut de l'Empire »⁸.

Puis on annonça dans les journaux que Napoléon quitterait Paris le 12 juin pour se rendre à l'armée.

*
* *

Napoléon suivait toujours la route qu'avait suivie sa garde. Napoléon passerait donc par Villers-Cotterêts.

J'avoue que j'avais un immense désir de voir cet homme qui, en pesant sur la France de tout le poids de son génie, avait particulièrement et d'une façon si lourde, pesé sur moi, pauvre atome perdu dans trente-deux millions d'hommes, sur moi, qu'il continuait d'écraser, tout en ignorant que j'existasse.

Le 11, on reçut la nouvelle officielle de son passage; les chevaux étaient commandés à la poste.

Il devait partir de Paris à trois heures du matin ; c'était donc vers sept ou huit heures qu'il traverserait Villers-Cotterêts.

Dès six heures du matin, après une nuit d'insomnie, j'attendais au bout de la ville avec la partie de la population la plus valide, c'est-à-dire avec celle qui avait la faculté de courir aussi vite que les voitures impériales.

Et, en effet, ce n'était point à son passage que l'on pouvait bien voir Napoléon, c'était au relais.

Je compris cela, et à peine eus-je aperçu, à un quart de lieue à peu près, la poussière des premiers chevaux que je pris ma course vers la poste.

À mesure que j'approchais, ne prenant pas même le temps de me retourner, j'entendais gronder derrière moi, se rapprochant aussi, le tonnerre des roues.

J'arrivai au relais : je me retournai et je vis accourir comme une trombe ces trois voitures, qui brûlaient le pavé, conduites par des chevaux écumants et par des postillons en grande tenue, poudrés et enrubannés.

Tout le monde se précipita vers la voiture de l'Empereur.

Je me trouvai naturellement un des premiers.

Je le vis !

⁸ Ce chant, l'un des premiers chants patriotiques de la révolution (1791), paroles de Ad. S. Boy, sur une musique extraite de *Renaud d'Ast* de Dalayrac, fut annexé par l'Empire, à cause de la polysémie de son titre.

Il était assis au fond à droite, vêtu de l'uniforme vert à revers blancs, et portant la plaque de la Légion d'honneur.

Sa tête pâle et malade, mais belle comme une médaille antique, semblait grassement taillée dans un bloc d'ivoire, dont elle avait la teinte jaunâtre, et retombait légèrement inclinée sur sa poitrine. À sa gauche était assis Jérôme, l'ex-roi de Westphalie, le plus jeune et le plus fidèle de ses frères⁹ ; en face de Jérôme, et sur le devant, l'aide de camp Letort¹⁰.

L'Empereur, comme s'il s'éveillait d'un assoupissement ou sortait de sa pensée, leva la tête, regarda autour de lui sans voir et demanda :

« Où sommes-nous ?

— À Villers-Cotterêts, sire, dit une voix.

— À six lieues de Soissons, alors ? répondit-il.

— À six lieues de Soissons, oui, sire.

— Faites vite. »

Et il retomba dans cette somnolence d'où l'avait tiré le temps d'arrêt de la voiture.

On avait déjà relayé, les nouveaux postillons étaient en selle, ceux qui venaient de dételé agitaient leurs chapeaux en criant :

« Vive l'Empereur ! ».

Les fouets claquèrent; Napoléon fit un léger mouvement de tête qui équivalait à un salut; les voitures partirent au grand galop et disparurent au tournant de la rue de Soissons.

La vision gigantesque était évanouie.

*

* *

⁹ Jérôme Bonaparte (Ajaccio, 15 novembre 1784 - Villegenis, 24 janvier 1860), ex-roi de Westphalie (1807 - 1813), avait aux Cent-Jours rejoint Napoléon, et, comme Joseph et Lucien, avait été reconnu « prince français ». Il commandait une division à Waterloo.

¹⁰ Louis Michel, baron Letort (Saint-Germain-en-Laye, 28 août 1773 - Fleurus, Belgique, 17 juin 1815). Major des dragons de la garde, envoyé en Espagne en 1808, il participa à la campagne de Russie; général de brigade en 1812, commandant la cavalerie polonaise et les dragons de la garde à Wachau (16 octobre 1813), il fut promu général de division après Montmirail (1814). Nommé chevalier de Saint-Louis par Louis XVIII, il reprit du service pendant les Cent-jours, et, blessé à la bataille de Fleurus (15 juin 1815), il mourut deux jours plus tard.

Six jours s'écoulèrent, et, pendant ces six jours, on apprit le passage de la Sambre; la prise de Charleroi ; la bataille de Ligny ; le combat des Quatre-Bras¹¹.

Ainsi le premier écho était un écho de victoire.

C'était le 18, jour de la bataille de Waterloo, que nous avons appris le résultat des journées du 15 et du 16.

On attendait avidement d'autres nouvelles. La journée du 19 se passa sans en apporter.

L'Empereur, disaient les journaux, avait visité le champ de bataille de Ligny, et fait donner des secours aux blessés.

Le général Letort, que j'avais vu en face de l'Empereur, dans sa voiture, avait été tué à la prise de Charleroi.

Son frère¹² Jérôme, qui était à ses côtés, avait eu, aux Quatre-Bras, la poignée de son épée brisée par une balle.

La journée du 20, s'écoula lente et triste, le ciel était sombre et orageux. Il était tombé des torrents de pluie, et l'on disait que par un temps semblable, qui durait depuis trois jours, on n'avait sans doute pas pu combattre.

Tout à coup, le bruit se répand que des hommes, portant de sinistres nouvelles, ont été arrêtés et conduits dans la cour de la mairie.

Tout le monde se précipite de ce côté, moi des premiers, bien entendu.

En effet, sept ou huit hommes, les uns encore à cheval, les autres à terre et près de leurs chevaux, sont entourés par la population qui les garde à vue.

Ils sont sanglants, couverts de boue, en lambeaux !

Ils se disent Polonais, et ne prononcent qu'avec difficulté quelques mots de français.

Un ancien officier, qui parle allemand, arrive ; et les interroge en allemand.

Plus à l'aise dans cette langue, ils racontent.

Que Napoléon en est venu aux mains le 18 avec les Anglais. La bataille, disent-ils, a commencé à midi. A cinq heures, les Anglais étaient battus. Mais à six heures Blücher, qui avait marché au canon, est arrivé avec quarante mille hommes, et a décidé la bataille en faveur de l'ennemi. « Bataille décisive. L'armée française est non pas en retraite, mais en déroute ».

Ils sont l'avant-garde des fugitifs.

¹¹ Le 16 juin, Napoléon avait battu le Prussien Blücher dans la plaine de Ligny, tandis que Ney combattait rudement avec les Anglais, à Quatre-Bras, intersection des routes menant de Charleroi à Bruxelles et de Nivelles à Namur: c'était l'ouverture de la campagne de Waterloo.

¹² *Le Courrier de Lyon* : son frère omis.

Il est à peu près trois heures de l'après-midi. En quarante-huit heures, ces hommes sont venus de Planchenois¹³.

C'est plus d'une lieue et demie à l'heure qu'ils ont faite. Les courriers de malheur ont des ailes.

Je rentre à la maison. Je raconte à ma mère ce que j'ai vu. Elle m'envoie à la poste : c'est toujours là que l'on aura les nouvelles les plus fraîches.

Je m'y installe.

À sept heures un courrier arrive : il porte la livrée vert et or, la livrée de l'Empereur.

Il est couvert de boue, son cheval frissonne de tous ses membres, il s'arcboute sur ses quatre pieds pour ne pas tomber de fatigue.

Le courrier demande quatre chevaux pour une voiture qui le suit ; on lui amène un autre cheval tout sellé ; on l'aide à monter dessus ; il lui enfonce les éperons dans le ventre et disparaît.

Inutilement on l'a interrogé, il ne sait rien ou ne veut rien dire.

On tire les quatre chevaux demandés de l'écurie ; on les harnache, on attend la voiture.

Un grondement sourd qui se rapproche rapidement annonce qu'elle arrive.

On la voit apparaître au tournant de la rue ; elle s'arrête devant la porte.

Le maître de poste s'avance stupéfait !

En même temps je le tire par le pan de¹⁴ son habit :

« C'est lui, c'est l'Empereur, lui dis-je.

— Oui ! »

C'était l'Empereur, à la même place où je l'avais vu huit jours auparavant¹⁵, dans une voiture pareille, avec un aide de camp près de lui et un autre en face.

Mais ceux-là ne sont plus ni Jérôme ni Letort.

Letort est tué, nous l'avons dit. Jérôme, qui, après avoir commandé en général, a combattu en soldat, blessé¹⁶, a mission de rallier l'armée sous Laon.

C'est bien l'Empereur, c'est bien le même homme, c'est bien le même visage pâle, maladif, impassible.

Seulement la tête est un peu plus inclinée sur la poitrine.

¹³ Au sud du champ de bataille de Waterloo.

¹⁴ *Le Courrier de Lyon* : « pan de » omis.

¹⁵ Ms (barré) : avec Jérôme à côté de lui, Letort en face. Il a encore deux personnes dans sa voiture, mais ce n'est plus.

¹⁶ *Le Courrier de Lyon* : omis.

Est-ce simple fatigue ?

Est-ce douleur d'avoir joué le monde et de l'avoir perdu ?

Comme la première fois, en sentant la voiture s'arrêter, il lève la tête, jette autour de lui ce même regard vague, qui devient si perçant lorsqu'il se fixe sur un homme ou sur un horizon, ces deux choses mystérieuses derrière lesquelles peut toujours se cacher un danger.

« Où sommes-nous ? demande-t-il.

— À Villers-Cotterêts, sire, répond le maître de poste.

— À dix-huit lieues de Paris, alors ?

— Oui, sire.

— Allez ! »

Ainsi, comme la première fois, après avoir fait une question pareille, dans les mêmes termes à peu près, il donne le même ordre et repart aussi rapidement.

Il y avait, jour pour jour, trois mois qu'à son retour de l'île d'Elbe il était rentré aux Tuileries.

Seulement, du 20 mars au 20 juin, Dieu a creusé un abîme où s'est engloutie sa fortune.

Cet abîme, c'est Waterloo ».

.....

Aveugle, qui ne croit pas en ma fortune

Bien entendu, le lecteur aura reconnu dans l'illustre romancier Alexandre Dumas, — et dans cet enfant de douze ans, si curieux de voir l'Histoire qui passe à sa porte, le jeune Alexandre, dit Berlick.

L'enfant est un héritier — nous ne parlons pas des biens matériels, puisque la mort de son père a laissé sa mère à peu près démunie. Son héritage est autrement essentiel, c'est un héritage de gloire, un héritage détourné. Par qui ? par cet homme, l'Empereur, justement qui vient de passer.

Rappelons ce passé proche, et douloureux :

C'est le général Dumas que la Convention avait appelé pour se mettre en mesure, lorsque le 12 vendémiaire an IV (5 octobre 1795) les sections s'étaient faites menaçantes :

« Elle adressa au général Alexandre Dumas, commandant en chef de l'armée des Alpes, et alors en congé, la lettre suivante, dont la brièveté même démontrait l'urgence :

« Le général A.D. se rendra à l’instant même à Paris pour y prendre le commandement de la force armée. »

L’ordre de la Convention fut porté à l’hôtel Mirabeau; mais le général Dumas était parti trois jours auparavant, pour Villers-Cotterêts, où il reçut la lettre le 13 au matin.

Pendant ce temps, le danger croissait d’heure en heure ; il n’y avait pas moyen d’attendre l’arrivée de celui qui était mandé; en conséquence, pendant la nuit, le représentant du peuple Barras fut nommé commandant en chef de l’armée de l’intérieur; il lui fallait un second : il jeta les yeux sur Bonaparte»¹⁷.

Ainsi, « cette heure, qui sonne une fois, dit-on, dans la vie de tout homme, et lui ouvre avenir, avait sonné infructueusement pour mon père. Il prit la poste à l’instant même; mais il n’arriva que le 14.

Il trouva les sections vaincues et Bonaparte général en chef de l’armée de l’intérieur »¹⁸.

Le premier rôle était désormais distribué; le général Dumas ne jouerait plus que les seconds rôles, même si quelquefois il se hausserait jusqu’à l’épique (conquête du Mont-Cenis ou défense du pont de Klausen qui lui valut le surnom d’Horatius Coclès du Tyrol (24 mars 1797).

Embarqué dans l’aventure égyptienne comme commandant de la cavalerie, le général y avait été rongé de nostalgie ; tout lui faisait soupçonner l’ambition personnelle du général en chef. Dans ses *Mémoires*, le fils met en scène l’entrevue entre son père et Bonaparte, entrevue qui « eut une si grande influence sur l’avenir de mon père et sur le mien », lorsque Bonaparte lui demande des explications sur une réunion de généraux mécontents :

« — Oui, la réunion de Damanhour est vraie; oui, les généraux, découragés dès la première marche, se sont demandé quelle était le but de cette expédition; oui, ils ont cru y voir un motif non pas d’intérêt général, mais d’ambition personnelle; oui, j’ai dit que, pour la gloire et l’honneur de la patrie, je ferais le tour du monde; mais que, s’il ne s’agissait que de votre caprice, à vous, je m’arrêteraï dès le premier pas. Or, ce que j’ai dit ce soir-là, je vous le répète, et, si le misérable qui vous a rapporté mes paroles vous a dit autre

¹⁷ *Napoléon*, II, p. La lettre est publiée dans *Mes mémoires*, chap. IV.

« Paris, 13 vendémiaire de l’an IV de la République une et indivisible [5 octobre 1795]

Les représentants du peuple chargés de la force armée de Paris et de l’armée de l’intérieur,

Ordonnent au général A.D. de se rendre de suite à Paris, pour y recevoir les ordres du gouvernement.

J.-J.-B. Delmas.

Laporte. »

¹⁸ *Mes mémoires*, chap. IV.

chose que ce que je vous dis, c'est non seulement un espion, mais pis que cela, un calomniateur.

Bonaparte regarda un instant mon père; puis, avec une certaine affection:

— Ainsi, Dumas, lui dit-il, vous faites deux parts dans votre esprit : vous mettez la France d'un côté et moi de l'autre. Vous croyez que je sépare mes intérêts des siens, ma fortune de la sienne.

— Je crois que les intérêts de la France doivent passer avant ceux d'un homme, si grand que soit cet homme... Je crois que la fortune d'une nation ne doit pas être soumise à celle d'un individu.

— Ainsi, vous êtes prêt à vous séparer de moi ?

— Oui, dès que je croirai voir que vous vous séparez de la France.

— Vous avez tort, Dumas..., dit froidement Bonaparte.

— C'est possible, répondit mon père; mais je n'admets pas les dictatures, pas plus celle de Sylla que celle de César.

— Et vous demandez ?...

— À retourner en France par la première occasion qui se présentera.

— C'est bien ! je vous promets de ne mettre aucun obstacle à votre départ.

— Merci, général; c'est la seule faveur que je sollicite de vous.

Et s'inclinant, mon père marcha vers la porte, tira le verrou et sortit.

En se retirant, il entendit Bonaparte murmurer quelques mots dans lesquels il crut entendre ceux-ci :

— Aveugle, qui ne croit pas en ma fortune ! »

S'éloignant après la révolte du Caire des côtes de l'Égypte, le « nègre Dumas », comme l'appelait Bonaparte, s'éloignait en même temps d'un grand destin.

Une tempête obligea son navire à accoster dans le royaume de Naples, où il fut retenu prisonnier jusqu'en mars 1801. Malade, sans un sou vaillant, il réclama :

« Mais, général Premier consul, vous connaissez les malheurs que je viens d'éprouver. J'espère que vous ne permettrez pas que l'homme qui partagea vos travaux et vos périls languisse au-dessous de la mendicité. J'éprouve un autre chagrin: je suis porté au nombre des généraux en non-activité. Et quoi, je suis, avec mon âge et avec mon nom, frappé d'une espèce de réforme ! Je suis le plus ancien général de mon grade ; j'ai pour moi des faits d'armes qui ont puissamment influé sur les événements; j'ai toujours conduit à la victoire les défenseurs de la patrie. J'en appelle à votre cœur. » (juillet 1802)

Pour toute réponse, admis à prendre son traitement de réforme (26 fructidor an X / 13 septembre 1802), il cessa d'être porté sur le tableau des

généraux de division de la république. Bonaparte lui avait donné une mort militaire.

« J'ai perdu la santé et suis voué à l'infortune et au malheur; la misère et le chagrin dévorent ma vie. Le seul motif qui m'éloigne du désespoir est de penser que j'ai servi sous vos ordres et que souvent vous m'avez donné des marques de bienveillance et d'estime; tôt ou tard, j'espère que vous daignerez adoucir mon sort... Je vous supplie de me faire payer mes appointements arriérés de ma captivité de Sicile, soit 28 500 francs ». (septembre 1803).

Ni tôt, ni tard, il ne sera payé. Il meurt en 1806, laissant femme et enfants sans moyens d'existence. Quelques heures avant sa fin, il a exprimé le vœu d'être enterré dans les champs d'Austerlitz.

Aussi ce jeune garçon de douze ans qui a vu passer l'Empereur éprouve-t-il pour celui-ci des sentiments partagés. Il est d'une part le génie solaire qui, vingt ans durant, a enivré la France de gloire; d'autre part l'« Ogre corse » qui saigne le pays, lui enlevant année après année ses enfants, et qui personnellement est le véritable assassin de son père.

Napoléon, un mythe

Pourtant, la figure de l'Empereur, sous la Restauration — pendant sa captivité à Saint-Hélène et après sa mort — devient peu à peu mythique à mesure que se dépopularisent les Bourbons : « C'était au point que, sans savoir pourquoi, malgré tous les motifs que nous avons de maudire Napoléon, ma mère et moi, nous en étions arrivés à haïr bien davantage encore les Bourbons, qui ne nous avaient rien fait ou qui même nous avaient plutôt fait du bien que du mal »¹⁹.

C'est pourquoi il n'est guère étonnant de le retrouver à Paris, employé du duc d'Orléans, dans des salons bonapartistes, comme celui d'Antoine Vincent Arnault. — républicains, libéraux, bonapartistes font alors cause commune contre les Bourbons appuyés sur la compagnie du Saint-Sacrement ; pas surprenant non plus de retrouver dans les premiers vers de lui qui soient publiés des poèmes qui chantent l'épopée impériale, comme *Leipsick* ou cet *Aigle blessé*, dédié à ce même Antoine Vincent Arnault.

Les Trois Glorieuses, chassant le vieux roi Charles X, et avec lui le dernier des Bourbons à régner, raniment la célébration du mythe napoléonien. Pas moins de sept Napoléon affrontent ou affronteront les feux de la rampe,

¹⁹ *Mes mémoires*, chap. LVIII.

loin du feu des batailles et des bivouac: *Napoléon à Schoenbrünn* à la Porte-Saint-Martin, qui fait des recettes fabuleuses, d'autres aux Nouveautés, au Vaudeville, aux Variétés, à l'Ambigu-Comique, à la Gaîté, au Cirque-Olympique. A. Dumas, jeune auteur à succès depuis *Henri III et sa cour*, est poursuivi par le directeur de l'Odéon, Harel, lequel, lui promettant le pactole, veut lui aussi son Napoléon. Le jeune auteur cède enfin, il dessine, aidé d'un complice, Cordellier Delanoue, un canevas (un espion, qu'il a sauvé du peloton d'exécution à Toulon, suit l'Empereur dans sa prodigieuse carrière, jusqu'à Saint-Hélène). Vingt-trois tableaux, coupés dans l'histoire et l'hagiographie impériales : *Mémoires* de Bourrienne, *Histoire de Napoléon* du baron Norvins, *Victoires, conquêtes, désastres, revers et guerres civiles des Français de 1792 à 1815*, *Mémorial de Sainte-Hélène* de Las-Cases.

C'est un Napoléon conforme à sa légende, un génie dont la pensée va trop loin pour être comprise par ses médiocres contemporains, trahi par ceux dont il a fait la fortune et les girouettes politiques de tous bords — ceux qui au moment de la composition du drame se rallient en masse à Louis-Philippe. Seul le peuple, représenté par le soldat analphabète Lorrain, lui demeure indéfectiblement fidèle. Ce peuple, c'est celui qui vient de combattre sur les barricades, chassant les Bourbons.

Le soir de la première, le 10 janvier 1831, c'est un étrange spectacle d'émeute, ou de départ au combat ; les gardes nationaux encombrant la salle. Le lever du rideau est accueilli par des exclamations: les décors, — ici une redoute devant Toulon, et, à travers les embrasures, la ville assiégée et la chaîne de rochers sur laquelle sont échelonnés les forts — sont superbes (Harel n'a pas lésiné. Coût : quatre-vingt mille francs !). Viendront ensuite la foire de Saint-Cloud et ses baraques, l'appartement, puis le jardin au Tuileries, l'intérieur du palais du roi de Prusse à Dresde, les hauteurs de Borodino, une salle de Kremlin, une mesure près de la Bérézina, avant la Bérézina, les hauteurs de Montereau, un salon du faubourg Saint-Germain, une rue de Paris, une salle du palais de Fontainebleau, la cour du Cheval blanc, dans le même palais, le port de Porto-Ferrajo, la vallée de Jamestown à Sainte-Hélène... Cette énumération montre assez que le drame, après une rapide mise en scène de l'ascension de Napoléon Bonaparte, s'attarde sur la chute de l'Empereur. C'est le vaincu surtout qui est représenté dans ce drame.

Aux entr'actes, tambours et trompettes de la garde nationale font entendre des airs martiaux. Frederick Lemaître qui joue Napoléon ne ressemble en rien à l'Empereur. Mais il porte le petit costume gris; il agonise à Sainte-Hélène. Cela suffit: On pleure d'abord, on applaudit ensuite à tout rompre. À la sortie, on siffle le pauvre comédien Delaître, qui a la mauvaise fortune d'interpréter Hudson Lowe.

A. Dumas ne sait fait aucune illusion sur la valeur littéraire de l'ouvrage ; s'il s'en faisait, son ami, le royaliste Alfred de Vigny le désabuserait :

« Mauvais ouvrage, mauvaise action ! écrit-il. C'est par colère contre le roi que Dumas a jeté dans Napoléon des mots durs sur les Bourbons. « On a été ingrat envers moi », dit-il. « Je lui ai reproché d'accabler les vaincus. »

C'est à ces reproches sans doute que répond le jeune auteur dans la préface du drame, qu'il dédie à « la Nation française ». Il y réfute toute accusation d'ingratitude :

« Je suis le fils du général républicain Alexandre Dumas, mort en 1806, à la suite de onze tentatives d'empoisonnement faites contre lui, dans les prisons de Naples.

Il mourut en disgrâce de l'empereur, pour n'avoir pas voulu adopter son système de colonisation de l'Égypte, — et il avait tort, — pour n'avoir pas consenti à signer, lors de son avènement au trône, les registres des communes, — et il avait raison.

Mon père était un de ces hommes de fer qui croient que l'âme, c'est la conscience, qui font juste ce qu'elle leur prescrit, et qui meurent pauvres.

Or, mon père mourut pauvre; on lui devait vingt-huit mille francs de solde arriérée, on ne les paya pas à sa veuve ; on devait à sa veuve une pension, on ne la lui donna pas. Le sang de mon père versé sous la République n'a donc pas été payé ni par l'Empire, ni par la Restauration : à la Restauration et à l'Empire, merci ! car ils m'ont fait libres. »

Napoléon providentiel

Affaire dramatique plutôt qu'œuvre d'art *Napoléon Bonaparte, ou Trente ans de l'histoire de France*, la pièce pourrait pourtant avoir induit A. Dumas à s'interroger sur le rôle de Napoléon dans l'histoire de France.

« Pourquoi le même homme est à la fois si fort au commencement de sa carrière, si faible à la fin — pourquoi, à une heure donnée, dans la force de l'âge, à quarante-six ans, son génie l'abandonne, sa fortune le trahit ? », se demande-t-il. Deux ans, plus tard, dans son ouvrage *Gaule et France*, il parvient à une réponse : Napoléon n'a été qu'un instrument aux mains de Dieu ; du moment où Dieu n'en a plus eu besoin, il l'a brisé.

« Trois hommes, selon nous, ont été choisis de toute éternité dans la pensée de Dieu pour accomplir l'œuvre de la régénération : César, Karl-le-Grand, Napoléon [...]

Ainsi viennent, à neuf cents ans d'intervalle, et comme preuves vivantes de ce que nous avons dit, que plus le génie est grand plus il est aveugle ;

César, *paien*, préparant le christianisme.

Karl-le-Grand, *barbare* préparant la civilisation.

Napoléon, *despote*, préparant la liberté.

Ne serait-on pas tenté de croire que c'est le même homme qui reparait à des époques fixes et sous des noms différents pour accomplir une pensée unique. »

« « Napoléon, dit M. Cavour, est un météore ». Napoléon comparé à un météore, nous paraît réduit à de bien petites proportions, un météore s'allume, traverse l'espace, s'éteint et disparaît ne laissant de lui d'autre souvenir que son apparition et son éclat d'un moment.

Non, Napoléon n'est point un météore, c'est un de ces hommes prédestinés, comme César et comme Charlemagne, un de ces hommes que la nature met dix siècles à former et qui pendant dix siècles exercent leur influence sur l'avenir, non seulement de leur pays mais du monde : un de ces génies que Dieu envoie pour changer la face de l'univers, forcé qu'il est pour les grands cataclysmes sociaux d'employer des moyens humains. En général plus le génie de ces hommes est grand, plus en même temps il est aveugle. Ils marchent à pas de géant croyant atteindre un but et ils en atteignent un autre souvent parfaitement opposé, et même parfaitement inconnu.

C'est ainsi que César *payen*, prépare le christianisme, que Charlemagne *barbare* prépare la civilisation ; que Napoléon *despote*, prépare la liberté.

« L'homme s'agite ; Dieu le mène, a dit Bossuet » ».

Cette vision providentialiste de Napoléon, Dumas s'y tiendra définitivement.

Elle sous-tend en particulier son *Napoléon*, autre affaire, éditoriale, celle-ci, conclue en 1839, qui soulève peu d'enthousiasme chez le lecteur :

« [La bataille de Waterloo par Dumas] Je m'attendais à lui voir déployer, dans cet épisode, toute la puissance de son talent toute l'énergie de ses pensées et de son style... point. Ce ne m'a semblé que 10 pages des *Victoires et conquêtes* bien écrites et bien jugée [...] », écrit Marco de Saint-Hilaire à Louis Desnoyers, 10 décembre 1839.

Elle est reprise dans *Mes mémoires* ; elle est développée dans la conférence que nous avons citée, au début de cet essai :

« Nous avons dit Dieu.

Jamais la main de Dieu, en effet, n'a été étendue d'une façon plus visible sur Europe²⁰, dont les destins se jugent à Waterloo, que dans cette fameuse journée du 18 juin.

Napoléon, cet homme aux ordres rapides, clairs et précis, Napoléon laisse Grouchy sans ordres.

Puis, quand il a besoin de Grouchy, quand il comprend que le succès de la journée dépend de lui, il envoie un officier d'ordonnance pour l'appeler vers mont Saint-Jean²¹. L'officier est pris, et Grouchy continue de se diriger sur Wavre.

Pourquoi donc un seul officier d'ordonnance ? pourquoi pas dix ? pourquoi pas vingt ? Les officiers d'ordonnance manquent-ils autour²² de Napoléon ?

Et Grouchy qui entend le canon et qui ne marche pas ! Grouchy qui s'obstine à rester, malgré les supplications, malgré les prières d[u général] Gérard, [...] ²³ que nous avons vu pleurer au souvenir de cet inconcevable et invincible entêtement. Tandis que Blücher marche, lui !

Homme du destin, tu as accompli ta tâche ; maintenant tu peux tomber !

Aussi, voyez-le à l'Elysée, ce capitaine aux regards d'aigle, aux résolutions rapides, à la pensée tenace et absolue: est-ce l'homme de Toulon, de Lodi, des Pyramides, de Marengo, d'Austerlitz, d'Iéna, de Wagram ? Est-ce l'homme de Lutzen et de Bautzen ? Est-ce même l'homme de Montmirail et de Montereau ?²⁴ Non, toute son énergie s'est usée dans son miraculeux retour de l'île d'Elbe.

Il meurt, sans avoir rien compris à sa défaite.

Sans cesse, à Sainte-Hélène, il revient sur cette date du 18 juin, et remâche cette amère absinthe. « Journée incompréhensible ! dit-il, Concours de fatalités inouïes !... Grouchy !... ¡ Ney !... D'Erlon... ! y a-t-il eu trahison ? y a-t-il eu malheur ? Et pourtant, tout ce qui tenait à l'habileté avait été accompli !... Tout n'a manqué que quand tout avait réussi !... ».

La Providence, sire !

²⁰ *Le Courrier de Lyon* : « Jamais, en effet, la main de Dieu n'a été étendue d'une façon plus visible en Europe. »

²¹ *Le Courrier de Lyon*: le mont Saint-Jean.

²² *Le Courrier de Lyon* : auprès.

²³ *Le Courrier de Lyon* : du général Gérard; la suite est omise.

²⁴ Au cours de la campagne d'Allemagne, Napoléon amena Blücher à rompre à Bautzen (20 - 21 mai 1813) et les armées russes et prussiennes à faire retraite à Lutzen (juin 1813) ; pendant la campagne de France, il coupa en deux l'armée prussienne à Montmirail (11 et 12 février 1814) et arrêta la marche de Schwarzenberg sur Paris à Montereau (18 février).

« Singulière campagne, murmure-t-il une autre fois, où, dans une même semaine, j'ai vu échapper trois fois de mes mains le triomphe assuré de la France et la fixation de ses destinées. Sans la défection d'un traître [Marmont], j'anéantissais les ennemis en ouvrant la campagne. Je les écrasais à Ligny, si ma gauche avait fait son devoir ! Je les écrasais encore à Waterloo, si ma droite ne m'eût pas manqué ! ».

Sire, la Providence !

Et une autre fois encore :

« Singulière défaite, où, malgré la plus horrible catastrophe, la gloire du vaincu n'a pas souffert, ni celle du vainqueur augmenté. La mémoire de l'un survivra à sa destruction ; la mémoire de l'autre s'ensevelira peut-être dans son triomphe!... »²⁵.

Puis, Dumas, dans un beau mouvement de dialoguisme, s'adresse à Napoléon lui-même :

« Non, Sire, votre gloire n'a pas souffert, car vous luttiez contre la destinée. Ces vainqueurs que l'on a appelés Wellington, Bulow, Blucher, ces vainqueurs n'avaient que des masques d'hommes, et c'étaient des génies envoyés par le très-haut pour vous combattre, vous qui vous étiez révolté contre lui, en prenant la cause des rois quand il vous avait chargé de celles des peuples.

La Providence, Sire, la Providence !

Toute une nuit, Jacob lutta contre un ange qu'il prit pour un homme; trois fois il fut terrassé, lui, le premier lutteur d'Israël ! Et, le matin venu, en songeant à sa triple défaite, il pensa devenir fou²⁶.

Trois fois aussi, vous avez été terrassé, Sire; trois fois vous avez senti sur votre poitrine frémissante le genou du vainqueur divin !

A Moscou, à Leipsick, à Waterloo.

*

* *

²⁵ Les trois citations proviennent d'un même passage de Las Cases, *Le Mémorial de Sainte-Hélène*, mardi 18 juin 1816. Variantes : *N'y a-t-il eu que du malheur; moins d'une même semaine ; trois fois s'échapper; eût fait son devoir; la gloire du vaincu n'a point...*

²⁶ *Genèse*, 32, 23-30.

Vous qui aimiez tant Ossian²⁷, Sire, ne connaissez-vous pas cette légende de Thor, fils d'Odin.

Un jour, il arriva dans une ville souterraine dont il ne connaissait pas le nom : un cirque était ouvert, tout garni de spectateurs. Un chevalier revêtu d'une armure noire avait lancé son défi.

Depuis le matin, il attendait inutilement un adversaire.

Thor entra dans le cirque, marcha droit au cavalier²⁸ sombre, et lui dit :
« Je ne sais pas qui tu es, mais n'importe, me voilà, combattons. »

Et ils combattirent depuis le milieu du jour jusqu'à la nuit. C'était la première fois que Thor rencontrait un champion qui lui résistât.

Non seulement celui-là résistait, mais, à chaque instant, Thor sentait qu'il prenait l'avantage sur lui ; et cependant, quoiqu'à chacun des coups²⁹ tout son corps frémit, tout son sang se glaçât, il ne recula point d'un pas. Et quand les forces lui manquèrent, quand il lui fallut tomber, il tomba sur un genou, puis sur deux, puis sur une main, et, toujours essayant de combattre, il finit par se coucher, lui, Thor, lui fils d'Odin, sur la poussière du cirque, haletant, vaincu, expirant.

« En faveur de ton courage, et parce que tu as fait ce que nul n'avait fait avant toi, dit le chevalier noir, je te fais grâce ; seulement, la première fois que tu me rencontreras, et que nous lutterons ensemble, il n'en sera pas ainsi ».

« Qui donc es-tu ? Étrange vainqueur », lui demanda le fils d'Odin.

« — Je suis la mort », dit le chevalier noir, en levant la visière de son casque .

Et Thor fut près d'un an à revenir à la vie pour avoir lutté contre la mort.

Il en a été de vous comme de Jacob et de Thor, Sire, vous avez pensé devenir fou, vous avez été un an à revenir à la vie.

*

* *

Et il fallait que cela fut ainsi pour que vous devinssiez, presque de votre vivant, Sire, un héros légendaire.

²⁷ Le poète écossais Macpherson, adaptant des chants primitifs, attribués au vieux barde Ossian (*Fingal*, 1762 ; *Témora*, 1763), rencontra un extraordinaire succès, comptant parmi ses admirateurs Lamartine, Napoléon, M^{me} de Staël, Chateaubriand.

²⁸ *Le Courrier de Lyon* : chevalier.

²⁹ *Le Courrier de Lyon* : chaque coup du noir chevalier.

Il vous fallait mourir sur un rocher, et que ce rocher fût un calvaire, pour que ces soldats, ravis à leur famille et à leur patrie, dont vous avez semé les ossements sur tous les champs de bataille de l'Europe, vous restassent fidèles jusques dans la mort, et vinsent à votre appel passer la nocturne revue à laquelle vous les convoquez, la veille de l'anniversaire de vos grandes journées. Un poète l'a dit³⁰:

Quand l'heure funèbre est venue,
Que minuit tinte à l'unisson,
Et que du bronze, dans la nue,
S'est éteint le dernier frisson !

Soulevant son front livide
La froide pierre du tombeau,
S'éveille un tambour invalide
Dans son uniforme en lambeau.

Il fait résonner sa baguette
Sur la caisse au bruit sans pareil.
Et, de ses deux mains de squelette,
Avant le jour, bat le réveil.

Soudain aux roulements qui grondent
Sur le fantastique tambour
Tous les vieux soldats morts répondent
Et se réveillent à leur tour.

Ceux qui, sur le sol italique,
Dorment à l'ombre des lauriers,
Ceux que l'Espagne catholique
Égorgea sous ses oliviers

Ceux que l'Égypte courroucée
Sous son sable ardent calcina ;

³⁰ *Le Courrier de Lyon* : et c'était un Allemand, votre ennemi. – *La Revue nocturne*, d'abord imprimée dans *Le Monte-Cristo*, n°13, jeudi 16 juillet et n°14, jeudi 23 juillet 1857 (dernier quatrain), avait été repris dans *Bric-à-Brac*, Michel Lévy, 1861 (*Bibliographie de la France*, 29 juin 1861). C'est la traduction d'une ballade de Hans Christian, baron von Zedlitz (1790 - 1862), traducteur en allemand du *Childe Harold* de Byron.

Ceux que, dans son onde glacée,
Engloutit la Bérézina.

Et tous, ainsi qu'aux jours d'alarmes
Qui virent leurs combats géants,
S'élancent, saisissant leurs armes,
Hors de leurs sépulcres béants.

Alors les belliqueux squelettes
Forment leurs sombres escadrons ;
En tête marchent les trompettes
Soufflant dans leurs muets clairons.

Voici, fourmillant dans les piques,
Les lanciers aux habits pourprés ;
Voici les cuirassiers épiques
Aux manteaux blancs de sang marbrés.

Voici les hussards qui menacent
L'ennemi qu'ils vont disperser.
Voici les lourds dragons qui passent
Sans qu'on les entende passer.

Puis voici les grenadiers mornes
Marchant toujours du même pas ;
C'étaient eux qui brisaient les bornes,
Limites des anciens États.

Eux qui, dans les sanglantes fêtes,
Traînant les rois par les cheveux,
Changeaient les couronnes de têtes
Quand le maître avait dit : « Je veux. »

Le maître, le voici ! silence !
Du tombeau le dernier il sort :
Sur son cheval blanc il s'élançe.
— Salut. César imperator.

Redingote grise et râpée,
Habit vert et petit chapeau ;

Au flanc gauche sa courte épée,
Sur son front l'ombre d'un drapeau.

C'est lui, tel qu'à l'éclair des glaives
Nos pères le virent passant ;
Et tel que nos fils dans leurs rêves
Le verront toujours grandissant.

Ô lune, sors de ton nuage
Et verse sur lui tes rayons ;
L'Empereur au pâle visage
Va manœuvrer ses bataillons.

Halte, soldats ! présentez armes !
Il passe dans les rangs glacés
Et l'on voit se mouiller de larmes
L'œil creux de tous ces trépassés.

Puis, quand du centre à ses deux ailes
César est las de galoper,
Les rares chefs restés fidèles
Autour de lui vont se grouper.

Lors au plus proche capitaine
Le mot d'ordre est par lui jeté.
Et, de rangs en rangs, dans la plaine,
À voix basse il est répété.

Mais qui peut, sur l'avenir sombre,
Arrêter un regard certain ?
— Austerlitz et Wagram, dit l'ombre ;
— Waterloo ! répond le destin. »

Napoléon, héros de roman ?

Héros de l'histoire, héros de la légende, héros de l'épopée, Napoléon pouvait-il devenir héros d'un roman d'Alexandre Dumas. Ce « personnage

mondialement connu », le plus mondialement connu au XIX^e siècle, pouvait-il, sans en déranger l'économie, être introduit dans un roman ?

A. Dumas, malgré son goût de l'impossible, semble avoir longtemps hésité avant de tenter la gageure. Ainsi, dans *Le Comte de Monte-Cristo* où l'action se noue au moment et à cause du débarquement de Napoléon à Golfe-Juan, c'est Louis XVIII qui apparaît, et non l'Empereur.

Plus tard, – si l'on excepte *Le Capitaine Richard*, roman disparate rapetassé à partir d'une pièce de théâtre non jouée –, l'écrivain place l'Empereur comme figure centrale d'une trilogie écrite et publiée en désordre, et jamais achevée : elle comprend *Les Blancs et les Bleus*, *Les Compagnons de Jésus* et, enfin, *Hector de Sainte-Hermine*. Ces trois romans saisissent Napoléon à différents moments de sa carrière :

Les Blancs et les Bleus, au 13 vendémiaire et pendant la campagne d'Égypte ;

Les Compagnons de Jésus au retour d'Égypte et en Brumaire ;

Hector de Sainte-Hermine, de 1800 à 1814.

Les héros fictionnels sont les trois frères Léon de Saint-Hermine, dit Morgan de Saint-Hermine, chef des compagnons de Jésus, le second Charles émigré fusillé, le troisième, Hector dont nous parlerons plus tard.

C'est afin de documenter *Les Blancs et les Bleus* que l'écrivain une lettre cavalière à l'empereur Napoléon III, en novembre 1866 probablement³¹

« Illustre confrère,

Lorsque vous entreprîtes d'écrire la vie du vainqueur des Gaules³², toutes les bibliothèques s'empressèrent de mettre à votre disposition les documents qu'elles renferment.

Il en est résulté un ouvrage supérieur aux autres, en ce qu'il réunissait la plus grande quantité de documents historiques.

Occupé d'écrire en ce moment l'histoire d'un autre César nommé Napoléon Bonaparte, j'ai besoin de documents relatifs à son apparition sur la scène du monde.

³¹ Publication : *Le Journal du Havre*, 27 août 1867. – *La Petite Presse*, 31 août 1867. – Romans de la Révolution d' Alexandre Dumas, tome onzième, *Les Blancs et les Bleus*, pièces annexes par Claude Schopp. Tallandier, 1990, I, p. 339 - 340. — La lettre semble contemporaine de la transformation des *Nouvelles en Mousquetaire* dont Dumas prend la direction (18 novembre 1866), le nouveau journal n'annonce *Les Blancs et les Bleus*, suite des *Compagnons de Jésus* que le 20 décembre, en imprimant le lendemain la préface. Le feuilleton commencera à être imprimé le 13 janvier 1867, après un changement de titre, Étienne Arago ayant déjà publié un roman intitulé *Les Blancs et les Bleus*.

³² *Histoire de Jules César*, Imprimerie impériale, 1865-1866, 3 vol. in-folio; H. Plon, 1865 - 1866, 2 gr. in-8°.

Bref, je désirerais toutes les brochures que fit éclore le 13 Vendémiaire³³.
Je les ai demandées à la Bibliothèque, elles m'ont été refusées.

Il ne me reste donc d'autre moyen que de m'adresser à vous, mon illustre confrère, à qui l'on ne refuse rien, pour vous prier de demander en votre nom ces brochures à la Bibliothèque et de vouloir bien une fois que vous les aurez les mettre à ma disposition.

Si vous voulez bien accueillir ma demande, vous m'aurez rendu un service que je n'oublierai jamais³⁴.

J'ai l'honneur d'être, avec respect, illustre confrère de *La Vie de César*, votre humble et très reconnaissant confrère.

Alex Dumas »

Enfin, nous avons eu le bonheur de retrouver et publier le roman prévu en 4, ou en 6 volumes intitulé *Hector de Sainte-Hermine*³⁵, qui était annoncé dans *Les Blancs et les Bleus* par une phrase prononcée par Charles de Sainte-Hermine : « de même que mon frère aîné a hérité de la vengeance de mon père, de même que j'ai hérité de la vengeance de mon frère aîné, mon jeune frère héritera de ma vengeance à moi ».

Hector de Sainte-Hermine qui a échappé au bourreau grâce à Fouché, est condamné à vivre dans l'ombre, cachant à tout le monde sa véritable identité. C'est à travers ses aventures, qui que nous suivrons les hauts faits comme les basses actions de Napoléon, auxquelles sont mêlées Joséphine, Fouché, Talleyrand, Cadoudal, Chateaubriand, Surcouf, Nelson, etc...

Dans ce roman, mêlant histoire et roman, Dumas exprime l'ambivalence de ses sentiments envers Napoléon, mélange d'admiration et d'aversion.

³³ *Le 13 Vendémiaire*, deuxième partie des *Blancs et les Bleus*, est publié dans *La Petite Presse* (18 juillet - 21 août 1867) après la cessation de paraître du *Mousquetaire*.

³⁴ L'intervention de Victor Duruy aurait donné à Dumas accès aux sources souhaitées, voir *Le Journal du Havre*, 27 août 1867.

³⁵ A. Dumas, *Le Chevalier de Sainte-Hermine*. Texte établi, préfacé et annoté par Claude Schopp. Phébus, 2005, 1075 p. Nous renvoyons le lecteur à l'appareil critique de cette édition.

Napoleón, visto y revisado por Alexandre Dumas

Claude Schopp

Président de l'Association des Amis d'Alexandre Dumas

claude.schopp@icloud.com

Textos traducidos del francés por Àngels Santa

y M. Carme Figuerola

Antes de emprender la presente contribución, solicitamos al lector que active su imaginación.

Debe trasladarse a 1865 e ir al Círculo nacional de Bellas Artes de París, al antiguo Casino de Cherburgo, al Alcázar de Lyon o a cualquier otro sitio, para asistir a la conferencia de un ilustre novelista, sonriente, aunque a la vez, devorado por la angustia de hablar en público.

El presente ensayo, al principio, retoma el contenido de dicha conferencia¹.

Napoleón de visu

«Me detendré, si me lo permiten, en otro recuerdo de mi vida que imprimió una huella mucho más profunda en mi memoria.

[...] volvamos a 1815.

Napoleón abandonó la isla de Elba el 26 de febrero. El 1 de marzo desembarcó en el Golfo Juan. El 20 de marzo regresó a París².

Villers-Cotterêts [ciudad natal del conferenciante, donde transcurrió su juventud;] se encuentra situado en la ruta que debía seguir el ejército para

¹ El manuscrito de dicha conferencia se conserva en Praga, Stani Ustedni Archiv, Hore c. 2750 (fondo Metternich, Ms. 44). También fue publicado en *Alexandre Dumas, de conférence en conférence: Cahiers Alexandre Dumas*, n°26, 1999 p. 26-34.

² El texto que narra el doble paso de Napoleón por Villers-Cotterêts, durante el 12 y el 20 de junio de 1815 (véase A. Dumas, *Mis memorias*, cap. XXXVII), fue retomado en la conferencia de Lyon (9 de abril de 1865), reproducida con el título «Souvenirs de 1815. Vision d'un enfant.» [Recuerdos de 1815. Visión de un niño], en *Le Courier de Lyon* del martes 11 de abril de 1865. Señalaremos aquí las variantes.

marchar hacia el enemigo. Tras un año de reinado de los Borbones, es decir, tras un año en que se anuló un cuarto de siglo de nuestra historia³, suponía un gran júbilo, no lo negaré, para la viuda y el hijo de un general de la Revolución el hecho de contemplar esos antiguos uniformes, esas viejas escarapelas que encontramos en el trayecto de la isla de Elba a París en los tambores y esas gloriosas banderas tricolores atravesadas por las balas de Austerlitz, Wagram y Moskowa.

Fue⁴ pues, un espectáculo maravilloso el poder admirar esa antigua guardia, hoy en día extinguida por completo, cuando, en cambio, representaba la personificación de la época⁵ imperial que acabábamos de concluir⁶, la leyenda viva y gloriosa de Francia.

En tres días pasaron treinta mil hombres, treinta mil gigantes, todos ellos firmes, serenos, casi sombríos. Ninguno de ellos era ajeno a la idea de que una parte de esta gran construcción napoleónica, cimentada con su sangre, reposaba sobre él, y todos, como aquellas hermosas cariátides de Puget que asustaron al caballero de Bernini cuando desembarcó en Tolón, todos parecían orgullosos de ese peso, aunque sintieran que se doblegaban bajo el mismo.

¡Oh! ¡no lo olvidemos, no lo olvidemos jamás! aquellos hombres que marchaban con paso firme hacia Waterloo, es decir, hacia la tumba, encarnaban devoción, valor, honor; encarnaban la sangre más pura de Francia, encarnaban veinte años de lucha contra toda Europa, encarnaban la Revolución, nuestra madre, encarnaban la gloria del pasado, encarnaban la libertad del futuro, encarnaban, no la nobleza francesa, sino la nobleza del pueblo francés.

Los vi pasar a todos, hasta el último superviviente de Egipto. Doscientos mamelucos, con sus pantalones rojos, sus turbantes blancos, sus sables curvos.

Había algo no sólo sublime, sino también religioso, santo, sagrado en esos hombres que, condenados fatal e irremediablemente al igual que lo fueron los antiguos gladiadores, podían exclamar como sus predecesores: «Caesar, morituri te salutant» (César, los que van a morir te saludan)⁷.

Sólo que estos iban a morir no por placer, sino por la independencia de un pueblo, no por obligación, sino por decisión propia, únicamente por voluntad propia.

El antiguo gladiador era sólo una víctima.

³ Ms (tachado): de los últimos veinticinco años de nuestra historia.

⁴ *Le Courier de Lyon*: ofreció.

⁵ Ms (tachado): esos diez años.

⁶ Ms (tachado): y que constituían todos mis recuerdos.

⁷ Suetonio, *Vida de los doce Césares*, Claudio, 21.

¡Ellos! ¡Eran el holocausto!

¡Pasaban por aquí!

Una mañana, el sonido de sus pasos murió; los últimos acordes de su música, también.

Esa canción decía: «Veamos por la salvación del Imperio»⁸.

Entonces se anunció en los periódicos que Napoleón saldría de París el 12 de junio para unirse al ejército.

*

* *

Napoleón siempre seguía la ruta que había emprendido su guardia. Por tanto, Napoleón tenía que pasar por Villers-Cotterêts.

Confieso que sentía un inmenso deseo de ver a ese hombre que, al imprimir su marca sobre Francia con toda la envergadura de su talento, me había marcado particularmente y de manera tan rotunda a mí, un pobre átomo perdido entre treinta y dos millones de hombres, a mí, a quien seguía marcando, aunque ignoraba mi existencia.

El día 11 se recibió la noticia oficial de su paso; se solicitaron caballos en correos.

Debía salir de París a las tres de la mañana; con lo cual, alrededor de las siete o las ocho cruzaría Villers-Cotterêts.

A las seis de la mañana, tras una noche de insomnio, estaba esperando a las afueras de la ciudad con la parte más válida de la población, es decir, con aquellos que tenían la capacidad de correr tan rápido como los carruajes imperiales.

Y, de hecho, no se podía ver bien a Napoleón durante su paso, era preferible ir a la oficina.

Lo comprendí, y apenas vi la polvareda de los primeros caballos a un cuarto de legua de distancia, me puse a correr hacia la oficina de correos.

A medida que me acercaba, sin tan siquiera perder el tiempo de darme la vuelta, podía oír el estruendo de las ruedas detrás de mí, también aproximándose.

⁸ Esta melodía, una de las primeras canciones patrióticas de la revolución (1791), con letra de Ad. S. Boy, y música tomada de *Renaud d'Ast* de Dalayrac, fue anexionada por el Imperio, debido a la polisemia de su título.

Ya estaba llegando a la sucursal: me volví y vi que llegaban a toda prisa, como un torbellino, tres carruajes conducidos por caballos espumeantes y postillones ataviados con ropa de gala, empolvados y encintados.

Todo el mundo se apresuró hacia el carruaje del Emperador.

Naturalmente fui uno de los primeros.

¡Lo vi!

Estaba sentado al fondo a la derecha, llevaba el uniforme verde de solapas blancas, y con la medalla de la Legión de Honor.

Su rostro, pálido y enfermizo, pero con una belleza digna de una medalla antigua, parecía tallado en un bloque de marfil, del que guardaba un tinte amarillento mientras reposaba ligeramente inclinado sobre su pecho. A su izquierda se sentaba Jerónimo, el antiguo rey de Westfalia, el más joven y fiel de sus hermanos⁹; frente a Jerónimo, en la parte delantera, el ayudante de campo Letort¹⁰.

El Emperador, como si despertara de un sueño o saliera de su ensimismamiento, alzó la cabeza, dirigió su mirada a su alrededor y, sin alcanzar a ver, preguntó:

«¿Dónde estamos?»

— En Villers-Cotterêts, señor -dijo una voz-.

— ¿A seis leguas de Soissons, entonces?, respondió.

— A seis leguas de Soissons, sí, señor.

— Date prisa. «

Y volvió a caer en esa somnolencia de la que había despertado al detenerse el carruaje.

Ya se había efectuado el cambio, los nuevos postillones habían montado sus sillas y los que acababan de descender agitaban sus sombreros mientras exclamaban:

«¡Viva el Emperador! «.

⁹ Jerónimo Bonaparte (Ajaccio, 15 de noviembre de 1784 - Villegenis, 24 de enero de 1860), antiguo rey de Westfalia (1807 - 1813), se había unido a Napoleón durante los Cien Días y, al igual que José y Luciano, había sido reconocido como «príncipe francés». Estuvo al frente de una división en Waterloo.

¹⁰ Louis Michel, barón Letort (Saint-Germain-en-Laye, 28 de agosto de 1773 - Fleurus, Bélgica, 17 de junio de 1815). Mayor de la guardia de los dragones, fue enviado a España en 1808 y participó en la campaña de Rusia; general de brigada en 1812, comandante de la caballería polaca y de los dragones de la guardia en Wachau (16 de octubre de 1813), fue ascendido a general de división después de Montmirail (1814). Nombrado caballero de Saint-Louis por Luis XVIII, retomó el servicio durante los Cien Días y, tras ser herido en la batalla de Fleurus (15 de junio de 1815), falleció dos días después.

Los látigos chasquearon; Napoleón efectuó un ligero movimiento de cabeza que equivalía a un saludo; los carruajes partieron a todo galope y desaparecieron en el recodo de la calle de Soissons.

La gigantesca visión se había desvanecido.

*
* *

Transcurrieron seis días, y durante esos seis días, llegaron noticias del cruce del Sambre; la captura de Charleroi; la batalla de Ligny; el combate de Quatre-Bras¹¹.

Por ello, el primer rumor fue un rumor de victoria.

El 18, fecha de la batalla de Waterloo, tuvimos noticia del resultado de las jornadas del 15 y 16.

Esperábamos con impaciencia más información. El día 19 transcurrió sin novedad alguna.

El Emperador, según los periódicos, había visitado el campo de batalla de Ligny y había ordenado prestar ayuda a los heridos.

El general Letort, al que había visto frente al Emperador, en su carruaje, había muerto en la toma de Charleroi.

A su hermano¹² Jerónimo, que estaba a su lado, se le había roto el mango de la espada por una bala en Quatre-Bras.

El día 20 transcurrió lento y triste, el cielo había oscurecido y presagiaba tormenta. Había llovido a cántaros, y se decía que, con ese tiempo, que ya duraba tres días, probablemente no se había podido combatir.

De repente, corrió el runrún de que algunos hombres, portadores de noticias siniestras, habían sido detenidos y conducidos al patio del ayuntamiento.

Todo el mundo se precipitó hacia ese lugar y yo, por supuesto, el primero.

En efecto, siete u ocho hombres, algunos todavía a caballo, otros en el suelo y junto a sus caballos, estaban rodeados por la población que no les quita ojo.

Estaban ensangrentados, cubiertos de barro, llenos de jirones.

¹¹ El 16 de junio, Napoleón había derrotado al prusiano Blücher en la llanura de Ligny, mientras que Ney luchaba duramente con los ingleses en Quatre-Bras, la intersección de los caminos que llevan de Charleroi a Bruselas y de Nivelles a Namur: fue el inicio de la campaña de Waterloo.

¹² *Le Courrier de Lyon*: omisión de «su hermano».

Decían que eran polacos y sólo chapurreaban algunas palabras en francés.

Un antiguo oficial, que hablaba alemán, llegó y les interrogó en esa lengua.

Mejor en ese idioma, aseguran y empiezan su relato.

Que Napoleón se había enzarzado en la lucha con los ingleses el día 18. La batalla, dicen, comenzó al mediodía. A las cinco, los ingleses fueron derrotados. Pero a las seis, Blücher, que marchaba junto a los cañones, llegó con cuarenta mil hombres e inclinó la batalla a favor del enemigo. «Batalla decisiva. El ejército francés no se retira, sino que cae derrotado».

Son la vanguardia de los fugitivos.

Son aproximadamente las tres de la tarde. Estos hombres han venido de Planchenois¹³ en cuarenta y ocho horas.

Eso es más de una legua y media por hora. Los mensajeros de la desgracia tienen alas.

Me voy a casa. Le cuento a mi madre lo que he visto. Me manda a la oficina de correos: ahí es donde uno siempre encuentra las noticias más frescas.

Me acomodo.

A las siete llega un mensajero: lleva la librea verde y dorada, la del Emperador.

Está cubierto de barro, su caballo con sus extremidades temblorosas, se inclina sobre sus cuatro patas para no desfallecer.

El mensajero pide cuatro caballos para un carruaje que le sigue; le traen otro caballo, ya ensillado; le ayudan a montarlo; le clava las espuelas en el vientre y se esfuma.

Se le preguntó en vano, no sabía nada o no quería decir nada.

Se sacaron del establo los cuatro caballos que se habían pedido; se les puso el arnés y se esperó el carruaje.

Un rugido sordo que va aumentando rápidamente anuncia la llegada.

Lo vemos aparecer por la curva de la calle; se detiene frente a la puerta.

¡El jefe de correos se adelanta asombrado!

Al mismo tiempo, lo cojo por la solapa¹⁴ de su bata:

«Es él, es el Emperador, le digo.

— ¡Sí!»

¹³ En el sur del campo de batalla de Waterloo.

¹⁴ *Le Courrier de Lyon* : omisión de «por la solapa»

Era el Emperador, en el mismo lugar donde lo había visto ocho días antes¹⁵, en un carruaje similar, con un ayudante de campo cerca de él y otro enfrente.

Pero ya no son Jerónimo ni Letort.

Letort fue asesinado, como hemos dicho. Jerónimo, que después de haber combatido en el frente como general, luchó como soldado, fue herido¹⁶, tiene la misión de reunir al ejército en Laón.

Es efectivamente el Emperador, es efectivamente el mismo hombre, es efectivamente el mismo rostro pálido, enfermizo, impasible.

Sólo que la cabeza parece un poco más inclinada sobre el pecho.

¿Es por simple cansancio?

¿Es por el dolor de haberse jugado el mundo y haberlo perdido?

Como en la primera ocasión, cuando sintió que el carruaje se detenía, alzó la cabeza y lanzó a su alrededor esa misma mirada vaga que se vuelve tan penetrante cuando se fija en un hombre o en un horizonte, escrutando en ambos casos un misterio tras el que siempre puede acechar el peligro.

«¿Dónde estamos?, pregunta.

— En Villers-Cotterêts, señor -responde el jefe de correos-.

— ¿A dieciocho leguas de París, entonces?

— Sí, señor.

— ¡En marcha! «

Entonces, como en la primera ocasión, tras haber formulado una pregunta similar, en términos muy parecidos, dio la misma orden y emprendió el retorno con la misma celeridad.

Hacía tres meses que había partido de Elba para regresar a las Tullerías.

Sólo que, del 20 de marzo al 20 de junio, Dios cavó un abismo en el que se hundió su fortuna.

Ese abismo es Waterloo».

*

* *

¹⁵ Ms (tachado): con Jerome a su lado, Letort delante. Lleva otras dos personas en su carruaje, pero no más.

¹⁶ *Le Courier de Lyon*: omisión.

Ciego, es aquel que no cree en mi suerte

Por supuesto, el lector habrá reconocido en el ilustre novelista a Alexandre Dumas, — y en este niño de doce años, con tanta curiosidad por la Historia que desfila ante su mirada, al joven Alexandre, conocido como Berlick.

El niño es un heredero, no nos referimos a bienes materiales, ya que la muerte de su padre sumió a su madre en la casi indigencia. Por el contrario, su herencia es inmaterial, es una herencia de gloria, una herencia malversada. ¿Por quién? Por este hombre, el Emperador, que acaba de pasar.

Recordemos ese pasado próximo y doloroso:

Se trataba del general Dumas a quien la Convención había llamado para que actuara cuando el 12 de Vendimiario, An IV (5 de octubre de 1795) las secciones se habían convertido en una amenaza:

«La Convención dirigió al general Alexandre Dumas, comandante en jefe del ejército de los Alpes, y en ese momento de permiso, la siguiente misiva, cuya brevedad demostraba la urgencia:

«El General A.D. debe desplazarse inmediatamente a París para allí tomar el mando del ejército. «

La orden de la Convención fue llevada al Hotel Mirabeau; pero el General Dumas había partido tres días antes hacia Villers-Cotterêts, donde recibió la carta el 13 por la mañana.

Mientras tanto, cada hora el peligro aumentaba; no quedaba margen para esperar la llegada del general convocado; por tanto, durante la noche, el representante del pueblo, Barras, fue nombrado comandante en jefe del ejército del interior; necesitaba un ayudante: fijó su atención en Bonaparte»¹⁷.

Así, «ese tren, que, según dicen, pasa una vez en la vida de todo hombre y le abre el futuro, había pasado infructuosamente para mi padre. Tomó el correo de inmediato, pero no acudió hasta el día 14.

Encontró a las secciones derrotadas y a Bonaparte como general en jefe del ejército del interior»¹⁸.

¹⁷ *Napoléon*, II, p. La carta fue publicada en *Mis memorias*, cap. IV.

«París, 13 de Vendimiario del año IV de la República una e indivisible [5 de octubre de 1795]. Los representantes del pueblo a cargo de la fuerza armada de París y del ejército del interior, Ordenan al General A.D. que acuda inmediatamente a París, para recibir las órdenes del gobierno.

J.-J.-B. Delmas.

Laporte.»

¹⁸ *Mis memorias*, cap. IV.

El papel principal ya estaba asignado; el general Dumas sólo desempeñaría funciones secundarias, aunque a veces alcanzara niveles épicos (conquista de Mont-Cenis o defensa del puente de Klausen, que le valió el apodo de Horacio Coclès del Tirol (24 de marzo de 1797).

Embarcado en la aventura egipcia como comandante de caballería, el general se sentía consumido por la nostalgia; todo le indicaba la ambición personal del general en jefe. En sus *Memorias*, el hijo dramatiza la entrevista entre su padre y Bonaparte, una entrevista que «tuvo una gran influencia en el futuro de mi padre y en el mío», cuando Bonaparte le pide explicaciones sobre una reunión de generales descontentos:

«— Sí, el encuentro en Damanhour tuvo lugar, en efecto; sí, los generales, desanimados desde la primera marcha, se preguntaban cuál era el propósito de dicha expedición; sí, creyeron ver en ella un motivo no de interés general, sino de ambición personal; sí, dije que, por la gloria y el honor de la patria, daría la vuelta al mundo; pero que, si sólo se tratara de vuestro capricho personal, me detendría tras el primer paso. Ahora bien, lo que dije aquella noche, os lo repito, y si el miserable que os transmitió mis palabras os dijo otra cosa que lo que yo os confieso, no sólo es un espía, sino algo peor que eso, un calumniador.

Bonaparte miró a mi padre durante un momento; luego, con cierto afecto:

— Así, Dumas -le dijo-, formas dos bandos en tu mente: pones a Francia en un lado y a mí en el otro. Crees que separo mis intereses de los suyos, mi fortuna de la suya.

— Creo que los intereses de Francia deben estar por encima de los de un hombre, por muy grande que sea... Creo que la fortuna de una nación no debe estar subordinada a la de un individuo.

— ¿Así que estás listo para separarte de mí?

— Sí, en cuanto vea que os separáis de Francia.

— Te equivocas, Dumas..., dijo Bonaparte con frialdad.

— Puede ser -dijo mi padre-, pero no admito las dictaduras, ni la de Sila ni la de César.

— ¿Y solicitas...?

— Volver a Francia en la primera oportunidad.

— Prometo no poner ningún obstáculo para tu partida.

— Gracias, General; es el único favor que os pido.

Con una leve reverencia, mi padre se dirigió a la puerta, quitó el cerrojo y se fue.

Mientras se retiraba oyó a Bonaparte murmurar unas palabras en las que le pareció oír esto:

— ¡Ciego, es aquel que no cree en mi suerte! «

Tras la revuelta de El Cairo, al alejarse de las costas de Egipto, el «negro Dumas», como le llamaba Bonaparte, se alejaba al mismo tiempo de un gran destino.

Una tormenta obligó a su barco a desembarcar en el reino de Nápoles, donde permaneció prisionero hasta marzo de 1801. Enfermo, sin un centavo a su nombre, reclamó:

«Pero, General Primer Cónsul, conocéis las desgracias que acabo de sufrir. Espero que no permitáis que el hombre que compartió vuestras tareas y vuestros riesgos languidezca en la mendicidad. Además, me apena otro pesar: me han destinado entre los generales inactivos. ¡vaya, con mi edad y con mi renombre, y sujeto a una especie de baja militar ! Soy el general más antiguo de mi rango; cuento en mi haber con hazañas bélicas que han tenido una poderosa influencia en los acontecimientos; siempre he llevado a los defensores de la patria a la victoria. Apelo a vuestro corazón». (julio de 1802)

Como respuesta, se le permitió percibir su pensión de baja militar (26 fructidor año X / 13 de septiembre de 1802), pero dejó de figurar entre la lista de los generales de división de la república. Bonaparte le había asestado una muerte militar.

«He perdido la salud y estoy condenado a la desgracia y la infelicidad; la miseria y la pena devoran mi vida. Lo único que me evita caer en la desesperación es pensar que he servido bajo vuestro mando y que a menudo me habéis mostrado amabilidad y estima; tarde o temprano espero que os dignéis a aliviar mi suerte... Os ruego que me retribuyáis los atrasos de la paga durante mi cautiverio en Sicilia, 28.500 francos». (septiembre de 1803).

Ni antes ni después se le pagaron. Murió en 1806, dejando a su esposa e hijos sin medios de subsistencia. Horas antes de su muerte, expresó su deseo de ser enterrado en los campos de Austerlitz.

Así que ese joven de doce años que vio pasar al Emperador experimentó sentimientos encontrados hacia él. Por un lado, encarnaba al genio solar que, durante veinte años, embriagó de gloria a Francia; por otro lado, fue el «Ogro corso» que desangró al país, llevándose a sus hijos año tras año, y que a nivel personal actuó como el auténtico asesino de su padre.

Napoleón, un mito

Sin embargo, la figura del Emperador bajo la Restauración -durante su cautiverio en Santa Elena y después de su muerte- se fue mitificando a medida que los Borbones perdían popularidad: «Hasta el punto de que, sin saber por

qué, a pesar de todos los motivos que teníamos para maldecir a Napoleón, mi madre y yo habíamos acabado por odiar aún más a los Borbones, incluso si no nos habían hecho nada, o mejor dicho, nos habían hecho más bien que mal...»¹⁹.

Por eso no es de extrañar encontrarlo en París, al servicio del duque de Orleans, en salones bonapartistas, como el de Antoine Vincent Arnault. — republicanos, liberales, bonapartistas se unieron entonces contra los Borbones apoyados por la compañía del Santísimo Sacramento; no es de extrañar tampoco la presencia entre sus primeros versos publicados de poemas que alaban la epopeya imperial, como *Leipsick* o *Águila Herida*, dedicado al mismo Antoine Vincent Arnault.

Al expulsar al viejo rey Carlos X, y con él al último de los Borbones, las Tres Gloriosas recuperaron la celebración del mito napoleónico. No menos de siete Napoleones se enfrentaron o se iban a enfrentarse a los focos, lejos del fuego de las batallas y los campamentos: *Napoleón en Schoenbrünn* en la Porte-Saint-Martin, que recaudó fabulosas sumas, otros en las Novedades, en el Vodevil, en las *Variétés*, en el *Ambigu-Comique*, en la *Gaité*, en el *Cirque-Olympique*. A. Dumas, autor de éxito novel desde *Enrique III y su corte*, es perseguido por el director del Odeón, Harel, quien, prometiéndole beneficios asegurados, quiere también su Napoleón. Finalmente, el joven escritor cede y, con la ayuda de un cómplice, Cordellier Delanoue, esboza una trama (un espía, al que ha salvado del pelotón de fusilamiento en Toulon, sigue al Emperador en su prodigiosa carrera, hasta Santa Elena). Veintitrés cuadros, extraídos de la historia imperial y de la hagiografía: *Memorias de Bourrienne*, *Historia de Napoleón* del barón Norvins, *Victorias, conquistas, desastres, reveses y guerras civiles de los franceses de 1792 a 1815*, *Memorial de Santa Elena* de Las-Cases.

Es un Napoleón a la altura de su leyenda, un genio cuyo pensamiento va demasiado lejos para ser comprendido por sus mediocres contemporáneos, traicionado por aquellos a quien proporcionó su fortuna y por los cambios políticos de cualquier signo, los que en el momento de la composición del drama se unen en masa a Luis Felipe. Sólo el pueblo, representado por el soldado analfabeto Lorrain, se mantiene fiel. Esa gente es la que acaba de luchar en las barricadas, para expulsar a los Borbones.

La noche del estreno, el 10 de enero de 1831, se da un extraño espectáculo de disturbios, o de partida al frente; los guardias nacionales abarrotan la sala. El levantamiento del telón fue acogido con júbilo: el escenario —a un lado, un

¹⁹ *Mis memorias*, cap. LVIII.

reducto frente a Tolón y, a través de las troneras, la ciudad sitiada y la cadena de rocas sobre la que se extienden los fuertes- era un marco espléndido (Harel no había escatimado. Coste: ¡ochenta mil francos!). Luego vendrá la feria de Saint-Cloud y su cuartel, el apartamento, después el jardín de las Tullerías, el interior del palacio del rey de Prusia en Dresde, las alturas de Borodino, una habitación del Kremlin, un cuchitril cerca de la Beresina, antes de la Berisina, las alturas de Montereau, un salón del Faubourg Saint-Germain, una calle de París, una habitación del palacio de Fontainebleau, el patio del Caballo Blanco, en el mismo palacio, el puerto de Porto-Ferrajo, el valle de Jamestown en Santa Elena... Esta enumeración muestra con creces que la obra, tras una rápida puesta en escena del ascenso de Napoleón Bonaparte, se centra en la caída del Emperador. En este drama se representa sobre todo al vencido.

Durante los entreactos, tambores y trompetas de la Guardia Nacional interpretan melodías marciales. Frédéric Lemaître, que interpreta a Napoleón, no se parece en nada al emperador. Pero lleva el trajecito gris; agoniza en Santa Elena. Con eso basta. Primero lloramos, luego aplaudimos con fuerza. A la salida, silban al pobre actor Delaître, que por desgracia, interpreta a Hudson Lowe.

A. Dumas no se hacía ilusiones sobre el valor literario de la obra; si se las hubiese hecho, su amigo, el monárquico Alfred de Vigny, le habría desengañado: «¡Obra pésima, pésima acción!», escribió. Fue la ira contra el rey la que llevó a Dumas a poner en boca de Napoleón palabras duras sobre los Borbones. «Han sido ingratos conmigo», dijo. «Les reproché que se fustigara a los derrotados. «

Esos reproches, sin duda, provocan la respuesta del joven autor en el prefacio del drama, que dedica a «la Nación francesa». En su razonamiento refuta cualquier posible acusación de ingratitud:

«Soy hijo del general republicano Alexandre Dumas, fallecido en 1806, tras once intentos de envenenamiento, en las cárceles de Nápoles.

Murió en desgracia con el Emperador, por no haber accedido a adoptar su sistema de colonización de Egipto, — y se equivocó, — por no haber consentido en firmar, al acceder al trono, los registros de las comunas, — y tenía razón.

Mi padre era uno de esos hombres de hierro que creen que el alma es la conciencia, que actúan según lo que ella les indica y que mueren pobres.

Ahora bien, mi padre murió pobre; le debían veintiocho mil francos en concepto de honorarios atrasados, pero no se los pagaron a su viuda; le debían una pensión a su viuda, pero no se la dieron. La sangre de mi padre derramada bajo la República no la pagaron, pues, ni el Imperio ni la Restauración: a la Restauración y al Imperio, ¡gracias! porque me hicieron libre».

Napoleón providencial

Asunto dramático antes que obra de arte *Napoleón Bonaparte o Treinta años de la historia de Francia*, la obra podría no obstante haber inducido a Alexandre Dumas a interrogarse sobre el papel de Napoleón en la historia de Francia.

«¿Por qué el mismo hombre es a la vez tan fuerte al inicio de su carrera, tan débil al final –por qué, en un momento determinado, en la flor de la vida, con cuarenta y seis años, su genio le abandona, su fortuna le traiciona?», se pregunta. Dos años más tarde, en su obra *Galia y Francia*, da con una respuesta: Napoleón sólo ha sido un instrumento en las manos de Dios; en el momento en que Dios no lo necesita ya, lo destruye.

«Tres hombres, según mi opinión, fueron escogidos desde toda la eternidad en el pensamiento de Dios para realizar la obra de la regeneración: César, Carlomagno, Napoleón [...]

Así vienen, a novecientos años de intervalo, y como pruebas vivas de lo que hemos dicho, que cuanto el genio es más grande es más ciego;

César, *pagano*, preparando el cristianismo.

Carlomagno, *bárbaro*, preparando la civilización.

Napoleón, *déspota*, preparando la libertad.

¿No estaríamos tentados de creer que es el mismo hombre quien reaparece a épocas fijas y bajo nombres diferentes para realizar un pensamiento único?»

Treinta años más tarde, retoma de manera idéntica esta visión providencialista de Napoleón:

«Napoleón, dice el señor Cavour, es un meteoro». Napoleón, comparado a un meteoro, nos parece reducido a unas proporciones muy pequeñas, un meteoro se enciende, atraviesa el espacio y desaparece dejando únicamente de sí mismo el recuerdo de su aparición y su resplandor de un momento.

No, Napoleón no es en absoluto un meteoro, es uno de estos hombres predestinados, como César y como Carlomagno, uno de estos hombres que la naturaleza tarda diez siglos en formar y que durante diez siglos ejercen su influencia sobre el porvenir, no únicamente de su país sino del mundo: uno de estos genios que Dios envía para cambiar la faz del universo, obligado a emplear para los grandes cataclismos sociales medios humanos. En general cuanto más grande es el genio de estos hombres, más ciego es al mismo tiempo. Caminan a pasos de gigante creyendo alcanzar un objetivo y alcanzando otro con frecuencia completamente opuesto e incluso perfectamente desconocido.

De este modo César *pagano*, prepara el cristianismo, Carlomagno *bárbaro* prepara la civilización, Napoleón *déspota*, prepara la libertad.

«El hombre se agita; Dios le conduce», dijo Bossuet». »

Dumas se mantendrá, a partir de este momento, de manera definitiva en esta visión providencialista de Napoleón.

Sustenta en particular su *Napoleón*, otro asunto, editorial este, concluido en 1839, que despierta poco entusiasmo en el lector:

«[La batalla de Waterloo por Dumas] Esperaba verle desplegar, en este episodio, todo el poder de su talento, toda la energía de sus pensamientos y de su estilo...en absoluto. Únicamente me pareció 10 páginas de las *Victorias y conquistas* bien escritas y bien evaluadas [...]», escribió Marco de Saint-Hilaire a Louis Desnoyers, el diez de diciembre de 1839.

La retoma en *Mis Memorias*; está desarrollada en la conferencia que hemos citado, al inicio de este ensayo:

«Dijimos Dios.

Nunca la mano de Dios, en efecto, se tendió de una manera más visible sobre Europa²⁰, cuyos destinos se determinan en Waterloo, que en esta famosa jornada del 18 de junio.

Napoleón, este hombre de órdenes rápidas, claras y precisas, Napoleón deja Grouchy sin órdenes.

Luego, cuando necesita a Grouchy, cuando comprende que el éxito de la jornada depende de él, envía un oficial de ordenanza para llamarlo al monte de Saint-Jean²¹. Se coge al oficial, y Grouchy continúa dirigiéndose a Wavre. ¿Por qué, pues, un único oficial de ordenanza? ¿Por qué no diez? ¿Por qué no veinte? ¿Faltan oficiales de ordenanza alrededor²² de Napoleón?

¡Y Grouchy que oye el cañón y que no avanza! Grouchy que se obstina en quedarse, a pesar de las suplicas, a pesar de los ruegos d[el general] Gérard, [...] ²³ que vimos llorar en recuerdo de esta inconcebible e invencible obstinación.

Mientras que Blücher, él, ¡avanza!

Hombre del destino, cumpliste tu tarea; ¡ahora ya puedes caer! De ese modo, vedle en el Elyseo, este capitán de mirada de águila, de resoluciones rápidas, de pensamientos tenaces y absolutos; ¿es el hombre de Toulon, de Lodi, de las Pirámides, de Marengo, de Austerlitz, de Iena, de Wagram? ¿Es el hombre de Lutzen y de Bautzen? ¿Es el mismo hombre de Montmirail y de

²⁰ *Le Courier de Lyon*: «Nunca, en efecto, la mano de Dios no se extendió de una manera más visible en Europa.»

²¹ *Le Courier de Lyon*: el monte de Saint-Jean.

²² *Le Courier de Lyon*: al lado de.

²³ *Le courrier de Lyon*: del general Gérard; se omite la continuación.

Montereaue? No, toda su energía se agotó en su maravilloso regreso de la isla de Elba.

Muere, sin haber comprendido en absoluto su derrota.

Sin cesar, en Sainte-Hélène, vuelve una y otra vez a esa fecha del 18 de junio, rememorándose esta hiel amarga: «Jornada incomprensible! dice, ¡Concurso de fatalidades inauditas! ... ¡Grouchy!... ¡Ney!... ¡D'Erlon...! ¿Hubo traición? ¿Tuvimos mala suerte? ¡Y, sin embargo, todo lo que dependía de la habilidad se hizo! Únicamente todo falló cuando todo había salido bien!...»

¡La Providencia, majestad!

«Singular campaña, murmura otra vez, durante la que, en una misma semana, vi escapar tres veces de mis manos el triunfo seguro de Francia y la fijación de sus destinos. Sin la deserción de un traidor [Marmont], exterminaba a los enemigos abriendo la campaña. ¡Los hubiese aplastado en Ligny, si mi izquierda hubiese hecho su deber! ¡Los hubiese aplastado de nuevo en Waterloo, si mi derecha no me hubiese fallado!». ¡Majestad, la Providencia!

Y aun otra vez:

«Singular derrota en la que, a pesar de la catástrofe más horrible, la gloria del vencido no se empañó, ni aumentó la del vencedor. ¡La memoria del uno sobrevivirá a su destrucción; la memoria del otro se enterrará quizá en su triunfo!...»²⁴

Luego, Dumas, en un hermoso movimiento de dialogismo, se dirige al mismo Napoleón:

«No, Majestad, vuestra gloria no se empañó, porque luchabais contra el destino. Esos vencedores que llamamos Wellington, Bulow, Blucher, esos vencedores solo tenían máscaras de hombres, y eran genios enviados por el Todopoderoso para combatirlos, a vos que os habíais rebelado en contra suyo, tomando partido por la causa de los reyes cuando él os había encargado defender la de los pueblos.

¡La Providencia, Majestad, la Providencia!

Durante toda una noche, Jacob luchó contra un ángel al que confundió con un hombre; ¡tres veces fue derribado, él, el mejor luchador de Israel! Y, cuando amaneció, pensando en su triple derrota, creyó volverse loco²⁵.

Tres veces también habéis sido derrotado, Majestad; ¡tres veces habéis sentido sobre vuestro pecho tembloroso la rodilla del vencedor divino!

En Moscú, en Leipzig, en Waterloo.

²⁴ Las tres citas provienen de un mismo pasaje de Las Cases, *Le Mémorial de Sainte-Hélène*, martes 18 de junio de 1816. Variantes: *Solo* hubieron desgracias; *menos* de una misma semana; tres veces escaparse; *hubiese* hecho su deber; la gloria del vencido no tuvo en *absoluto*...

²⁵ *Génesis*, 32, 23-30.

*
* *

Gustándoos tanto Ossian²⁶, Majestad, no conocéis esta leyenda de Thor, hijo de Odín.

Un día, llegó a una ciudad subterránea cuyo nombre no conocía: había un circo abierto, lleno de espectadores. Un caballero revestido con una armadura negra había lanzado su desafío.

Desde el amanecer, esperaba inútilmente un adversario.

Thor entró en el circo, fue directo hacia el oscuro caballero²⁷ y le dijo: «No sé quién eres, pero no importa, estoy aquí, combatamos.»

Y combatieron desde el mediodía hasta la noche. Por primera vez Thor se enfrentaba a un campeón que se le resistía.

No únicamente resistía sino que, a cada instante, Thor sentía que le superaba; y no obstante, a pesar de que a cada nuevo golpe²⁸ todo su cuerpo se estremecía, su sangre se helaba, no retrocedió ni un paso. Y cuando las fuerzas le faltaron, cuando se vio forzado a dejarse caer, se arrodilló con una pierna primero, luego con la otra, luego con una mano y, tratando siempre de combatir, terminó por dejarse ir, él, Thor, el hijo de Odín, sobre el polvo del circo, jadeante, vencido, expirando.

«Gracias a tu valentía, y porque has hecho lo que nadie nunca hizo antes, dijo el caballero negro, te perdono; solamente, cuando nos encontremos de nuevo y luchemos juntos, no será así».

«Quién eres pues? Extraño vencedor», le preguntó el hijo de Odín.

«— Soy la muerte», dijo el caballero negro, levantando la visera de su casco.

Y Thor tardó casi un año en volver a la vida por haber luchado contra la muerte.

Os ha sucedido lo mismo que a Jacob y a Thor, Majestad, habéis creído volveros loco, y habéis tardado un año en volver a la vida.

*
* *

²⁶ El poeta escocés Macpherson, adaptando cantos primitivos, atribuidos al viejo bardo Ossian (*Fingal*, 1762; *Témora*, 1763) tuvo un éxito extraordinario; entre sus admiradores se contaban Lamartine, Napoleón, Mme de Staël, Chateaubriand.

²⁷ *Le Courrier de Lyon*: chevalier.

²⁸ *Le Courrier de Lyon*: cada golpe del negro caballero.

Era necesario que así fuera para que pudierais convertirlos, estando aún vivo, Majestad, en un héroe legendario,

Era necesario que murieseis sobre una roca y que esa roca fuese un calvario para que aquellos soldados, arrebatados a su familia y a su patria, cuyos huesos habéis sembrado por todos los campos de batalla de Europa, permaneciesen fieles en la muerte y acudiesen a vuestra llamada para pasar la revista nocturna a la que los convocasteis la víspera del aniversario de vuestras grandes jornadas. Un poeta lo dijo²⁹:

Cuando llega la hora fúnebre,
Cuando media noche tintinea al unísono,
Y que del bronce, en la calle,
¡Se apaga el último temblor!

Levantando su frente lívida
La fría piedra de la tumba,
Despierta un tambor invalido
Con su uniforme en pedazos.

Hace resonar su vara
En la caja de ruido sin igual
Y, con sus dos manos de esqueleto,
Antes de que nazca el día, anuncia el despertar.

De repente con los rodamientos que gruñen
En el fantástico tambor
Todos los viejos soldados muertos responden
Y se despiertan a su vez.

Aquellos que, en el suelo itálico,
Duermen a la sombra de los laureles,
Aquellos que la España católica
Degolló bajo sus olivares

²⁹ *Le Courrier de Lyon*: y era un alemán, vuestro enemigo.-*La Revue nocturne*, impresa primero en *Le Monte-Cristo*, nº13, jueves, 16 de julio y nº 14, jueves 23 de julio de 1857 (último cuarteto), retomado en *Bric-à-Brac*, Michel Lévy, 1861 (*Bibliographie de la France*, 29 de junio de 1861). Es la traducción de una balada de Hans Christian, barón von Zedlitz (1790-1862), traductor al alemán del *Childe Harold* de Byron.

Aquellos que Egipto enfadada
Bajo su arena ardiente calcinó;
Aquellos que, en su ola helada
Engulló la Berezina.

Y todos, como en los días de alarma
Que vieron sus combates gigantes
Se lanzan, cogiendo sus armas,
Fuera de sus sepulcros abiertos.

Entonces los belicosos esqueletos
Forman sus sombríos escuadrones;
A la cabeza caminan las trompetas
Soplando en sus mudos clarines.

He aquí, pululando en las picas,
Los lanceros de trajes purpúreos;
He aquí los coraceros épicos
Con abrigos blancos marmoleados de sangre.

He aquí los húsares que amenazan
Al enemigo que van a dispersar.
He aquí los pesados dragones que pasan
Sin que se les oiga pasar.

Luego he aquí los granaderos tristes
Caminando siempre con el mismo paso;
Eran ellos los que rompían los límites,
Límites de los antiguos estados.

Ellos que, en las sangrientas fiestas,
Arrastrando a los reyes por los cabellos,
Cambiaban las coronas de cabezas
Cuando el señor decía: «Quiero».

El señor, ¡helo aquí! ¡silencio!
De la tumba sale el último:
Sobre su caballo blanco se lanza.
— Salud. César emperador.

Levita gris y rofda,
Traje verde y sombrero pequeño;
En el costado izquierdo su corta espada,
En su frente la sombra de una bandera.

Es él, iluminado por el rayo de las espadas
Nuestros padres le vieron pasar;
Y así nuestros hijos en sus sueños
Le verán siempre engrandecido.

Oh luna, sal de tu nube
Y derrama sobre él tus rayos;
El emperador de pálido rostro
Maniobrará a sus batallones.

¡Alto, soldados! ¡Presentad armas!
Pasa ante las líneas heladas
Y vemos mojarse de lágrimas
Los ojos vacíos de todos estos difuntos.

Luego, cuando del centro a sus dos alas
César está cansado de galopar,
Los pocos jefes que permanecieron fieles
Se agruparán a su alrededor.

Entonces al capitán más cercano
Le lanzará la orden.
Y de fila en fila, en la llanura,
En voz baja se repetirá.

Pero ¿quién puede, en el porvenir sombrío
Detener una mirada cierta?
— Austerlitz y Wagram, dice la sombra;
— ¡Waterloo! responde el destino».

Napoleón, ¿héroe de novela?

Héroe de la historia, héroe de la leyenda, héroe de la epopeya, ¿Napoleón podía convertirse en héroe de una novela de Alexandre Dumas? ¿Este «personaje mundialmente conocido», el más mundialmente conocido en el siglo XIX, podía, sin incomodar la economía, ser introducido en una novela?

Alexandre Dumas, a pesar de su gusto por lo imposible, parece haber dudado largo tiempo antes de aceptar el reto. Así, en *El Conde de Montecristo* en que la acción se entabla en el momento y a causa del desembarco de Napoleón en el Golfo Juan, es Luís XVIII quien aparece, y no el Emperador.

Más tarde, — si exceptuamos *El Capitán Richard*, novela disparatada remendada a partir de una obra de teatro no representada—, el escritor coloca al Emperador como figura central de una trilogía escrita y publicada en desorden y nunca acabada: comprende: *Los Blancos y los Azules*, *Los Compañeros de Jehú* y, por fin, *Hector de Sainte-Hermine*. Estas tres novelas presentan Napoleón en diferentes momentos de su carrera:

Los Blancos y los Azules, durante el 13 de vendimiario y durante la campaña de Egipto.

Los Compañeros de Jehú al regreso de Egipto y en Brumario.

Hector de Sainte-Hermine, de 1800 a 1814.

Los héroes de ficción son los tres hermanos Léon de Sainte-Hermine, llamado Morgan de Sainte-Hermine, jefe de los compañeros de Jehú, el segundo Charles emigrado fusilado, el tercero, Hector del que hablaremos más tarde.

Con el fin de documentarse para *Los Blancos y los Azules* el escritor envió una carta arrogante al emperador Napoleón III, probablemente en noviembre de 1866³⁰:

³⁰ Publicación: *Le Journal du Havre*, 27 de agosto de 1867,— *La Petite Presse*, 31 de agosto de 1867.—

Novelas de la Revolución de Alexandre Dumas, tomo onze, *Los Blancos y los Azules*, documentos anexas por Claude Schopp, Tallandier, 1990, I, p. 339-340.—La carta parece contemporánea de la transformación de las *Nouvelles* en *Mousquetaire* del que Dumas coge la dirección (18 de noviembre de 1866), el nuevo periódico anuncia *Los Blancos y los Azules*, continuación de *Los Compañeros de Jehú* el 20 de diciembre, imprimiendo al día siguiente el prefacio. El folletín empezará a imprimirse el 13 de enero de 1867, después de un cambio de título, ya que Etienne Arago había publicado ya una novela intitulada *Los Blancos y los Azules*.

«Ilustre colega,

Cuando empezasteis a escribir la vida del vencedor de las Galias³¹, todas las bibliotecas se apresuraron a poner a vuestra disposición los documentos que encerraban.

Resultó de ello una obra superior a las otras, en la que se reunían la mayor cantidad de documentos históricos.

Ocupado en escribir en este momento la historia de otro César llamado Napoleón Bonaparte, necesito documentos relativos a su aparición en la escena del mundo.

En resumen, desearía todos los folletos que originó el 13 Vendimiario³².

Los he solicitado a la Biblioteca, y me los han negado.

No me queda otro medio sino dirigirme a vos, mi ilustre colega, a quien no se niega nada, para rogaros que pidáis en vuestro nombre estos folletos a la Biblioteca y que tengáis a bien, una vez que estén en vuestro poder, ponerlos a mi disposición.

Si os dignáis a acoger mi petición, me habréis hecho un favor que nunca olvidaré³³.

Tengo el honor de ser, con respeto, ilustre colega de *La Vida de César*, vuestro humilde y muy agradecido colega.

Alex Dumas.»

Por fin tuvimos la suerte de encontrar y publicar la novela prevista en 4, o en 6 volúmenes intitulada *Hector de Sainte-Hermine*³⁴, que había sido anunciada en *Los Blancos y los Azules* por una frase pronunciada por Charles de Sainte-Hermine: «de la misma manera que mi hermano mayor heredó la venganza de mi padre, del mismo modo que yo he heredado la venganza de mi hermano mayor, mi hermano más joven heredará mi venganza».

Hector de Sainte-Hermine, que escapó al verdugo gracias a Fouché, se ve condenado a vivir en la sombra, escondiendo a todo el mundo su verdadera identidad. A través de sus aventuras, seguiremos las hazañas y las peores

³¹ *Historia de Julio César*, Imprimerie impériale, 1865-1866, 3 vol. In-folio; H. Plon, 1865-1866, 2 gr. In-8°.

³² *El 13 Vendimiario*, segunda parte de *Los Blancos y los Azules*, se publicó en *La Petite Presse* (18 de julio-21 de agosto 1867) después que *Mousquetaire* hubiese dejado de publicarse.

³³ La intervención de Victor Duruy habría dado a Dumas acceso a las fuentes deseadas, ver *Le Journal du Havre*, 27 de agosto de 1867.

³⁴ Alexandre Dumas, *Le Chevalier de Sainte-Hermine*. Texto establecido, con prefacio y anotaciones de Claude Schopp. Phébus, 2005, 1075 p. Reenviamos al lector al aparato crítico de esta edición.

acciones de Napoleón, a las que se hallan mezclados Joséphine, Fouché, Talleyrand, Cadoudal, Chateaubriand, Surcouf, Nelson, etc...

En esta novela, mezclando historia y novela, Dumas expresa la ambivalencia de sus sentimientos hacia Napoleón, mezcla de admiración y de aversión.

RESSENYES

Claude Lueziar, « Jusqu'à la cendre », Préface de Nicole Hardouin, Illustration de Jean-Pierre Moulin : « Au-delà du tunnel », Paris, Librairie-Galerie Racine, 2019, 89 p.

Ce recueil « *Jusqu'à la cendre* » est à lui seul tout un univers à reconstituer, il a besoin d'une vraie chaleur au creux de la confiance.

Poèmes du silence, de l'intime, songe qui s'étire au fil de la nuit dans l'attente du lever du jour pour s'estomper dans la lumière.

Ce nouvel ouvrage poétique, continuité d'une déjà belle lignée est un condensé précieux qui se doit d'être décodé, il ne s'offre pas à qui le voudrait. Il faut le mériter, car il n'accepte pas les compromis et moins encore la promiscuité.

Le liminaire rédigé par Nicole Hardouin, une plume autorisée en la matière, nous situe avec moult nuances et subtilités dans le contexte intime de l'ouvrage.

Claude Lueziar use des formules et métaphores saisissantes, éblouissantes, celles de la voix d'un authentique poète, patrimoine très précieux aujourd'hui et qui tend à se raréfier.

Tel un druide s'adressant à son clan, il évoque nos errances fatales et égarements irresponsables.

Nous sommes dans l'incantation, le ressenti par le non révélé. Claude Lueziar officie lorsqu'il écrit le poème, il se jumelle à l'acte de création « *poësis*. »

Beau duo et accouplement, mariage d'écriture entre poésie libérée et prose poétique.

Poésie libérée n'est pas un vain mot, car elle s'émancipe de toutes règles contraignantes et de ponctuations, nous rejoignons ici la « *liberté libre* » d'un certain Arthur Rimbaud.

Claude Lueziar nous fait pénétrer dans le mystère révélateur, sorte de voie initiatique qui nous conduit sur les marches d'un autel où les vies sont fragilisées.

*« .../...nos asphyxies au pas, la tessiture
de nos voix en chamade
elles vibrent désormais
sur les vertiges d'un silence. »*

Images délicates où un bourgeon, une fleur peuvent se trouver subtilement assimilés au désir d'aimer et au symbole sexuel, à l'instant extatique.

Ici le poème s'intègre, s'associe aux effets de la prière. Peut-être est-il la prière de l'agnostique, celui qui s'élève au dessus de la dogmatique, l'apanage des religions.

Le poète est bien ce sage qui laboure les âmes pour les fertiliser de liberté !

Constat amer de voir la lumière des « *Lumières* » s'obscurcir devant l'ignorance, l'archaïsme, et l'intolérance aveugle de certaines « religions » dignes du plus sombre de l'inquisition. L'histoire, c'est à croire ne sert à rien, se répète et cache toujours de possibles holocaustes en devenir.

*« .../...histoire
effrangée
par deux mille ans
mais terreau
de mille autres
holocaustes. »*

Fabrique de pseudos combattants d'un « *Dieu* » aliéné, distillant leurs haines et mépris sur un Occident crédule qui les entretient et les nourrit.

*« .../... d'un Dieu cambriolé
tu en distilles l'intolérance
les massacres aveugles
et les inclinaisons obscures.../... »*

*« Frère au pays des Hommes ?
peut-être devras-tu, toi aussi
réapprendre un jour à m'aimer ? »*

Pour le sourire car nous ne pouvons pas vivre trop dans le sérieux, ni la gravité, alors nous découvrons le petit coté fabuliste coincé entre une salade et un escargot juste le temps

d'« *une petite morsure d'amour.* »

Oui, osons nous enivrer de sa poésie en sa globalité car : « *Atteint de folie pure, le voici qui traduit le verbe en vin* ». Bravo poète ! vous voilà digne de vos frères d'infortune tous un peu disciples de Bacchus ou sympathisants de Rabelais, tout va donc pour le mieux car la vie reprend ses droits.

La nécessité d'écrire s'apparente à un état de survie, de témoignages, de laisser un signe, une trace, sur la pierre noircie de la grotte de l'humanité.

« *Comme pour laisser une empreinte.
Jusqu'au sang.* »

Le monde des artistes-peintres fut toujours l'objet d'une grande passion et partage. Je me souviens d'ailleurs de remarquables ouvrages d'art sur des artistes majeurs tels Jacques Biollet, Pavlina, Armand Niquille, Guy Breniaux, etc... qui furent pour certains couronnés par le Cénacle Européen des Arts et des Lettres francophones.

Ici notre poète ne déroge pas à la règle et leur rend le plus bel hommage, sorte de poudroisement d'éternité sur les peintures de ses rêves et de sa foi.

« *C'est une toile vulnérable, clouée au chevalet de l'impensable où gisent pointes, pinceaux et instruments d'une passion.* »

Parfois nous rencontrons une note d'hermétisme, de symbolisme qui peut nous plonger encore plus loin dans le mystère de la poésie, c'est à cette croisée précise que nous découvrons l'alchimiste du Verbe, le même très certainement que celui que l'on trouve dans son œuvre « *Mystères de cathédrales.* »

A ce stade d'investigation, il ne vous reste plus qu'à trouver le code qui vous ouvrira la porte du temple de la poésie de Claude Lueziar et vous y plonger « *Jusqu'à la cendre.* »

Michel Bénard

Claude Bardinet, « Co-errance des mots », Incipit, quatrième couverture et illustrations de l'auteur, Charlieu, La Bartavelle éditeur, 100 p.

A une bibliographie déjà imposante nous ajouterons un ouvrage singulier conforme à la tradition, si toutefois le mot tradition est bien approprié ce dont je doute, car Claude Bardinet s'ingénie à jouer de la « *Co-errance des mots* » frôlant volontairement et par défi une sorte d'incohérence ou codex verbal.

« ...prenez l'impasse / de voies cachées des faits poétiques. »

Marcheur infatigable sur les sentes accidentées de la poésie, c'est toujours avec une réelle émotion et un petit pincement au cœur que nous retrouvons confrontés à la poésie de Claude Bardinet demeurant fier et droit, pareil à un pèlerin face à l'éternel.

« Mystères insondables de l'Homme / Rêveur d'impossibles voyages hors du temps.../... »

Avouons-le, l'écriture est peu commune, plutôt singulière, elle est de celles qui n'ont aucun compte à rendre. Elle pressent avant de penser, avant de s'imposer, puis les mots s'ordonnent, s'assemblent, reste au poète de les faire vibrer.

C'est la part d'enfance qui reste au cœur du poète qu'il doit faire danser. Mais à chacun sa manière d'interpréter le poème, les ressentis sont variables, les impressions toujours différentes, diverses lumières nous attirent au bout du chemin.

Incohérence, cohérence, co-errance, peu importe la poésie est avant tout une errance informelle.

« Un soir j'allais dedans mes rêves / A la recherche de fantômes.../... »

Notre poète Claude Bardinet qui possède en lui cette tendance de chercher la quadrature du cercle, nous entraîne dans un univers parfois fantasque, ubuesque, décalé, la dérision nous attend à l'angle de chaque vers. L'irréel et l'insolite sont les maîtres mots, ils deviennent la norme. Ils nous entraînent dans une sorte de déferlante où l'humour et l'ironie sont à l'affût.

« *Etes-vous mes amis Ou n'en êtes-vous pas ? Si vous me mentiez J'en serai mort de rire Je connais tous mes vieux amis Peut-on vraiment connaître ses amis.../... »*

L'auteur se confronte à la société, il descend dans la rue, fait jouer ses vers dans la cour du « *Populo* » sans doute cela lui donne-t-il une idée de démocratisation, un moyen de se confronter à la « *Vox Populi*, » de jouter dans la cours des miracles. Il m'arrive même de percevoir dans la poésie de Claude Bardinnet un écho avec « *L'apologie de la folie* » d'Erasmus.

« *Quoi peut m'amener / A me joindre aux fous / Sans regard humain.../... »*

Dans la pantomime et la dérision aussi vogue et dérive la vie !

« *L'humour relativise les sanglots du réel... /... »*

Notre poète a ce don particulier de visiter ses rêves et de finir par y croire.

« *Seul le poète / Donne aux rêves / Leur sens réel.../... »*

Cependant il laisse transparaître son côté humaniste et universel au travers d'une chanteuse comme Miriam Makeba dont le chant profond chassait les ombres.

Il y a toujours péril à prétendre vouloir aborder l'œuvre d'un poète, mais avec Claude Bardinnet c'est encore plus délicat car nous risquons carrément le naufrage.

Sujet bien délicat à aborder, car Claude Bardinnet c'est le fonctionnement méthodique et rigoureux d'un scientifique qui s'affronte et se conjugue avec la pensée vaporeuse et évanescence d'un poète.

Nous sommes toujours au seuil de la formule, de l'équation, alors il ne vous reste plus qu'à imaginer le cocktail explosif !

Ici l'écriture impose son thème, son rythme, sa musicalité saccadée, nous révèle son style sans jamais user de complaisance et moins encore de concession.

Notre poète n'est pas prêt de désarmer, il va encore poursuivre au fil des ans avec opiniâtreté et détermination son chemin d'expérience, de l'innocence nécessaire du jardin de l'enfance aux turbulences du maelstrom de l'existence !

« *Les révoltés battant les rues / Frappent du pied les pavés en rythme.../... »*

Patience et attendons la suite de cette incantation de la puissance des mots : « *Virtus Verborum.* »

Le langage ici nourrit ses propres couleurs en jouant de formules parfois proches de l'hermétisme.

Michel Bénard

Alexandre Dumas, *Les Compagnons de Jéhu*, Édition d'Anne-Marie Callet-Bianco. Paris, Gallimard, 2020. 852 p.

Tras 150 años de su fallecimiento, Alexandre Dumas se ha convertido en un escritor conocido por sus novelas históricas: ¿cómo imaginar al cardenal Richelieu sin que la presencia de los mosqueteros acuda a nuestra mente? El imaginario cultural popular le debe, pues, muchas de sus representaciones colectivas. Además, con frecuencia esta vertiente de su escritura ha sido objeto de análisis por parte de voces reconocidas como las de Claude Aziza, de Michel Arrous, o la del añorado Dominique Kalifa. Por su dominio de la narración Dumas suscita en los lectores una verdadera fascinación por la época en la que vivió, a la par que transmite una determinada lectura política. Ya en su tiempo la prensa de mayor prestigio utilizaba como reclamo publicitario los anuncios de sus novelas: *El Conde de Monte-Cristo*, *Las Memorias de un médico*, *La Reina Margot*... sin olvidar la famosa trilogía de *Los Tres mosqueteros*.

En esta ocasión Anne-Marie Callet-Bianco ofrece una versión renovada de *Les Compagnons de Jéhu*, un relato menos conocido que los anteriormente citados. Publicado en 1857, forma parte del ciclo de *Le chevalier de Sainte-Hermine*. En él el lector es transportado a los hechos de la Revolución francesa, concentrando su mirada en la contra-revolución: en el valle del Ródano, jóvenes de familias acomodadas asaltan los carruajes de la república para hacerse con sus fondos y destinarlos a la restauración de la monarquía. La trama cubre los Entre el retorno de Napoleón —figura que cautiva al escritor— de Egipto hasta la batalla de Marengo transcurren nueve meses cruciales para comprender el paso de 1799 a 1800. Dicho periodo da pie a las luchas de dos héroes antitéticos y, a la vez, complementarios: el partidario de la monarquía tiene por rival al bonapartista. Roland —como el legendario protagonista del medieval— se enfrenta a Morgan y, sin embargo, ambos se respetan como si estuvieran unidos por un lazo indisoluble a la par que invisible para los no-iniciados. Dumas adapta así, el esquema de los hermanos enemigos, propio de la novela popular en su variante de la novela de aventuras. Sin embargo, la rivalidad trasciende el campo de batalla y la trama reproduce otro tipo de pugnas ya sea en materia amorosa o en su concepto de sociedad.

Bonaparte alcanza también un papel notable, aunque ambivalente, como en el corazón del autor¹: por una parte, se le reconoce un carisma capaz de crear lazos duraderos, así lo confirma la fidelidad de algunos personajes.

¹ El texto “Napoleón, visto y revisado por Alexandre Dumas” reproducido en este volumen ofrece un ejemplo de dicha ambivalencia.

Por otra, su voluntad de ejercer un papel en los asuntos políticos del momento y de imprimir con ello una huella en la posteridad contrapesan la admiración dumasiana por el Emperador. Asimismo, la perspectiva desde la que se describe el Consulado permite intuir el reverso nefasto que acuciará a Napoleón. La heroicidad del general no es condición *sine qua non* para Dumas, que no duda en presentarlo en paños menores con lo que su figura queda sujeta a matices, una actitud muy distinta de la que se pretendió con los cuadros suntuosos de pintores consagrados.

Sin embargo, a las peripecias dignas de este tipo de relatos, se unen en la obra las reflexiones del novelista en cuanto a su condición de historiador. Consciente del papel que juega, el narrador inserta un prólogo donde reflexiona sobre ese binomio: bajo el epígrafe “La ville d’Avignon” no solo brinda apuntes que atestiguan su labor de documentación sino que muestra su concepto sobre cómo presentar la historia a través de la ficción: “Eh bien, soyons l’un et l’autre; lecteur, accordez les dix, les quinze, les vingt premières pages à l’historien, le romancier aura le reste.” (p. 41). La cuestión dista de ser una simple *captatio benevolentiae* puesto que en el capítulo XXXVI el narrador prosigue su reflexión sobre el que considera su principio de composición: “instruire et amuser” (p. 467). Si Balzac fue reconocido por su retrato de costumbres contemporáneas plasmado en *La Comédie humaine*, el proyecto acometido por Dumas es susceptible de igualarlo, según él mismo declara: “entre *La Comtesse de Salisbury* et *Le Comte de Monte-Cristo*, cinq siècles et demi se trouvent enfermés. Eh bien, nous avons la prétention d’avoir, sur ces cinq siècles et demi, appris à la France autant d’histoire qu’aucun historien » (p. 467-468).

La insistencia manifiesta en su epílogo “Un mot au lecteur” sobre la consulta de fuentes y demás actividades que autorizan su visión de la trama en relación a la verdad histórica confirman esa preocupación dumasiana no sólo por abordar temas históricos, sino también su afán divulgativo: el novelista concibe su escritura como un instrumento de formación popular, por ello ilustra incluso sobre el título de la novela. ¿Compensaría con ese éxito sus frustradas aspiraciones republicanas en las que no pudo triunfar por la vía política?

La novela de Dumas, ya de por sí interesante, se acompaña, además, en esta edición de una presentación rigurosa que expone aspectos diversos relacionados con el autor y su obra: desde los recursos utilizados por el propio escritor a las adaptaciones del texto. Una cronología a partir de la biografía del autor se completa con apuntes históricos sobre la época en que se inscribe la trama. Las extensas notas ofrecen al lector actual los apoyos necesarios para una lectura entretenida y sólida, a la vez.

Con el marco aportado a la obra, Anne-Marie Callet-Bianco confirma la vitalidad de Alexandre Dumas en su tratamiento de la historia, a la par que subraya el crédito que la ficción adquiere en el imaginario social que la asume como propia.

M. Carme Figuerola

Marta Caraion, *Comment la littérature pense les objets*, Cézyérieu, Champ Vallon, 2020. 559 p.

No es la primera vez que esta profesora de la Universidad de Lausana se adentra en los nexos entre literatura y cultura material. Bien al contrario, constituye este su principal campo de estudio al cual viene dedicando numerosos esfuerzos. Fruto de ellos han visto la luz *Objets en liberté* (2005), *Le détail et l'indice: entre littérature, histoire de l'art et épistémologie* (2014) o *Littérature, image, périodicité* (2020). En conjunto su perspectiva se orienta en un sentido distinto al del conocido sociólogo Jean Baudrillard que estableció categorías para clasificar los objetos utilizados cotidianamente con tal de ilustrar, desde una óptica marxista, el comportamiento de su época. Tampoco coincide con una aproximación de corte semiótico como podría ser la de Roland Barthes. Especialista en siglo XIX, para Caraion los objetos cobran “interés académico” por lo que analiza cómo se representan en el ámbito literario desde una visión acorde con la de la historia cultural. La ficción tiene la capacidad de crear modelos que estructuran el pensamiento, de ahí el interés de este análisis.

La autora completa así una línea que viene marcando tendencia entre las temáticas últimamente abordadas por la crítica. No en vano la revista *Travaux de littérature* publicada por ADIREL le acaba de consagrar íntegramente un número en 2020, además de los trabajos de Nadja Cohen y Anne Reverseau que la misma Caraion cita en su obra. Entre otros objetivos, el volumen que aquí presentamos insiste en desterrar el recelo que suscita lo material. Un recelo que se atribuye a la conjunción de ideas heredadas de la filosofía tradicional, a presupuestos inaugurados por el romanticismo y a principios de corte marxista.

Para ello se propone determinar qué relación establece el individuo con los objetos y cómo la explicita la literatura teniendo en cuenta que, para esta última, a diferencia de la vida cotidiana, el papel del “uso” tiene una función muy secundaria, lo cual explica la seducción o el ensueño al que cede el público. Sin embargo, al referirse al siglo XIX resultaría fácil presuponer que el realismo y el naturalismo centrarán la atención de la autora. Por el contrario, desde el inicio de su andadura Caraion se esfuerza en destacar el desarrollo sin parangón que la industria y el progreso científico alcanzan en esa centuria y cuyos efectos provocan un auge de los objetos. Como consecuencia, fuerzan a la literatura a reinventarse y a ofrecer un estatuto mucho más importante. El arte tiene la virtud de expresar los temores colectivos: en este caso, la nostalgia de un entorno armónico entre la naturaleza, el hombre y las cosas motiva la transformación literaria decimonónica. No solo las descripciones realistas concederán a los escritores un escenario donde exponer objetos. Más allá de

estas lo material se convierte en verdadero actante que determina la evolución de la trama, llegando incluso, a consagrar objetos-personajes. Sucede así en la literatura fantástica, en la ciencia ficción, pero también en la literatura decadente e incluso, en el *Nouveau Roman*.

Como se apreciará pues, la materia por estudiar es abundante. Para conseguir su fin el contenido del presente volumen se divide en dos partes: la primera gira en torno a un binomio que configura el pensamiento del siglo: lo único y lo reproducible. Aparentemente términos contradictorios, la autora presenta ejemplos que permiten afirmar que la literatura, pese a conceder un valor indiscutible a lo único, se rinde ante los méritos de la serialidad, con lo que se genera un nuevo estatuto centrado en la hibridación y, por consiguiente, una nueva ontología de lo material. En el marco de ese principio de partida se observan aspectos como la interacción entre las máquinas y las obras de arte o las consecuencias de eventos como la Exposición Universal de 1855, momento que se considera cumbre para comprender el cambio de percepción en cuanto al objeto. La Exposiciones generan una polémica en torno a la misión del arte, puesto que, por el hecho de convocar a espectadores que acuden a recintos con el fin de contemplar objetos como si de piezas artísticas se trataran, instituyen un cambio de postura por parte del público. Asimismo, se subrayan las aportaciones de Walter Benjamin en cuanto a la concepción de la obra de arte: caracterizada por el aura de la originalidad, se la contrapone con el arte industrial, más próximo a los principios burgueses.

A lo largo de sus razonamientos Caraion formula tesis sugerentes e innovadoras para el campo de la crítica literaria: resulta llamativa su demostración de que la literatura, al integrar los objetos, les atribuye los mismos principios de existencia que las demás artes y crea, por tanto, el *ready-made*. También en esa línea se sitúa su reivindicación de Courbet, cuyo nombre suele evocarse para ejemplificarla el desacuerdo con una pintura academicista. En cambio, para la autora el interés de Courbet reside en la reivindicación de una mirada autónoma y específica sobre la realidad.

Por lo que a la segunda parte se refiere, con el binomio “objetos y memoria” se lleva a cabo una rigurosa revisión de los procesos que durante el siglo XIX convierten ciertos elementos materiales en garantía de conservación de la memoria, de ahí la categorización de “objetos-reliquias” para aquellos elementos que se asocian con el duelo. Abundantes y variados, Caraion ejemplifica su trascendencia a través del caso de Villiers de l’Isle-Adam y de Georges Rodenbach cuyas ficciones proporcionan a los objetos el poder de perpetuar la memoria, a la vez que plantean una nueva óptica sobre el funcionamiento de los recuerdos. Un análisis socio histórico permite poner de relieve el papel de las revoluciones y de otros episodios históricos que inciden

en la mentalidad colectiva. A la par, el factor tiempo y la reflexión que en torno a él domina ese siglo encuentra su eco en los objetos y la representación que de ellos se transmite: su capacidad de retrospección.

También forma parte del análisis la fotografía —a la que la propia Caraion ha dedicado sus esfuerzos según lo prueba su libro *Pour fixer la trace: Photographie, littérature et voyage au milieu du XIXe siècle*—. Sin detenerse en el nacimiento de la fotoliteratura y las circunstancias que la motivan, Caraion detalla el proceso por el cual la fotografía favorece la mecanización de la memoria. Verne con *Le Château des Carpathes* o Maupassant con *Une vie* le sirven para poner de manifiesto los indiscutibles nexos entre materia, memoria e imaginación, en un capítulo donde no faltan alusiones a nombres relevantes como los de Nadar, Barthes o el mismo Bachelard. Se evoca también el debate originado por los avances fotográficos que alimentaron la afilada pluma de un Barbey d'Aureville escéptico ante la posibilidad de que todo burgués pudiera convertir su imagen impresa en un papel en medio de presentación.

Flaubert aporta otra vuelta de tuerca al dispositivo memorial, como no podía ser de otro modo en un escritor que huye de los estereotipos: suscita este otra categoría clasificatoria, la de los “objetos-instalaciones”, en el sentido que el arte contemporáneo concede a este término. Lo material pasa a cobrar sentido como sistema visual y espacial.

Marta Caraion desbroza los mecanismos por los cuales ciertas antigüedades, objetos hallados, residuos se someten en la ficción a una transformación semiológica y pasan a significar ese vínculo que el hombre establece con el tiempo y, por añadidura, con la muerte.

En definitiva, el presente volumen da cuenta de modo riguroso de una poética de los objetos que trasciende la mera voluntad representativa: a la materialidad ordinaria se le añade una abstracción intelectual. Desentrañar las representaciones materiales llevadas a cabo por la literatura decimonónica traduce el discurso social construido por los protagonistas de esa centuria, a la par que permite explicar desde otra perspectiva fenómenos de calado como el consumismo masivamente desplegado por el siglo XX en sus múltiples rostros y declinaciones.

Lo dicho en estas líneas brinda solo algunos indicios del mérito de esta obra, susceptible de interesar tanto por sus aportaciones a la crítica actual, como por su acercamiento original a la historia cultural, sin menosprecio de la claridad de su escritura que hace de ella un volumen más que recomendable.

M. Carme Figuerola

Hans Christian Hagedorn, Sílvia Molina Plaza, Margarita Rigal Aragón, Literatura (coords.), *Crítica, Libertad. Estudios en homenaje a Juan Bravo Castillo*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 637 p.

Imponente es el calificativo que podría resumir el volumen editado por Hans Christian Hagedorn, Silvia Molina y Margarita Rigal en homenaje a Juan Bravo Castillo. Francesista de “longue date”, la labor académica de este último ha sido y sigue siendo ejemplo de cómo superar los límites de una disciplina. Sus estudios en campos como la crítica, la edición, la traducción o la creación literaria —aunque complementarios— le han permitido alcanzar una mirada amplia y perspicaz que lo convierte en referente en el campo que le es propio.

No podía faltar en esta revista una referencia a dicha obra: desde su participación en el congreso en torno a Víctor Hugo organizado por Àngels Santa en 1985 con el título “Víctor Hugo, escritura y política” hasta la actualidad, Juan Bravo se ha brindado a una colaboración generosa y constante a lo largo del tiempo que ha contribuido, sin duda, a la relevancia de los estudios de filología francesa de la Universitat de Lleida.

La estructura del libro que aquí se presenta permite percibir la amplitud de intereses que ha caracterizado a Juan Bravo: las más de cuarenta contribuciones se distribuyen en cuatro bloques en torno a la filología francesa, la hispánica y la inglesa puesto que, además de la primera disciplina, otra una de sus especialidades ha sido la Literatura comparada. Bajo el epígrafe de “Otras perspectivas un cuarto apartado completa el conjunto. Se reúnen aquí contribuciones diversas que superan el estricto alcance de la filología pero que enriquecen el campo humanístico al que se ha entregado también el homenajeado. Un todo enmarcado por el poema de la escritora y miembro de la Real Academia, Clara Janés, que mediante su evocación recuerda la destacada labor de Juan Bravo al frente de *Barcarola*. A dicha publicación se refiere también Pedro Jesús Garrido que efectúa un recorrido por la historia de la revista cuya evolución corre parejas con la vida literaria del país. Las aportaciones de *Barcarola* alcanzan la cultura tanto local como nacional. De la exposición se confirma que la revista se ha convertido en un órgano consolidado que cuenta con el respaldo de voces autorizadas incluso en momentos como el actual, en que las tecnologías han facilitado en mucho la autopublicación.

Según avanzábamos, un paseo por la literatura francesa y francófona constituye la primera parte. Si adoptamos una perspectiva histórica, el Racine que embelesó a Jovellanos y a Clarín, entre otros compatriotas, es redescubierto por José María Fernández Cardo. Su análisis presta atención a una obra menor del dramaturgo mediante la cual se dio a conocer y que hasta

ahora ha sido poco considerada por la crítica pese a hacerse eco en su momento de acontecimientos históricos de envergadura.

El siglo XVIII conduce al lector a dos campos distintos: gracias a Montserrat Morales cobra relieve la controvertida figura de Napoleón, cuyo bicentenario de la muerte ha sido conmemorado este año. Recuerda ella el férreo control que el Emperador ejerció sobre su imagen pública, destacando las etapas que marcan la evolución de su leyenda (tanto en su vertiente positiva como en las versiones más acérrimas) y examina cómo esa imagen ha sido reflejada por autores de muy diversa ideología. Por otra parte, la oposición enfrentada entre Mme de Staël y Napoleón, sin olvidar la dimensión política de su obra literaria se ponen de manifiesto en la lectura de María Dolores Picazo sobre esta precursora del romanticismo. Destaca de la autora su espíritu europeísta promotor de una perspectiva cosmopolita cuya vigencia permanece intacta hoy en día. Otra vertiente del XVIII se aborda a través del teatro de Marivaux. Lydia Vázquez desvela una faceta complementaria a la tradicionalmente destacada por la historia literaria: como autor con tres obras melancólicas, el dramaturgo se inscribe en el marco de un género nacido en Inglaterra en el siglo precedente. Al proporcionarle su propio sello de la mano del humor, Marivaux se erige en precursor de esas comedias melancólicas que alcanzarán una posición central en el panorama escénico decimonónico.

La repercusión de los siglos XIX y XX se hace patente en las contribuciones a ellos referidas. José A. Millán reflexiona sobre el concepto de originalidad y su valor para la creación literaria. Para ello se remonta al romanticismo como umbral del pensamiento moderno, refiriéndose a Baudelaire y a estéticas contrapuestas como la del dandismo o la existencialista cuya huella se imprime en el debate, aún no resuelto en la actualidad, sobre la búsqueda de lo diferente. Asimismo, una filosofía de vida trasluce en la visión de lo ideal profesada por George Sand. Àngels Santa observa cómo el protagonista de *L'homme de neige*, tras el cual adivina al hijo de la escritora, encarna a ese prototipo de héroe capaz de afrontar los más peligrosos retos. A él le corresponde una compañera digna, Marguerite, para con su conjunción, resumir las progresistas aspiraciones sociales de la autora. La búsqueda de espiritualidad personal en espacios culturales lejanos caracteriza la obra de Pierre Loti. Tagirem Gallego subraya la fascinación que especialmente la India ejerció en los autores románticos para, en un segundo tiempo, efectuar un recorrido biográfico que ilustra la experiencia de Loti en ese país. La representación de las mujeres indias en la ficción del escritor será deudora de sus fantasías a la par que registra la influencia de los cánones orientales estereotipados.

La actividad traductora del propio Juan Bravo cobra protagonismo en el análisis que Lourdes Carriedo efectúa en torno a Alain Fournier y *Le Grand Meaulnes*. Si el componente narrativo había sido objeto de estudio en anteriores estudios, se arroja luz aquí sobre el lirismo de la obra. A fuerza de imágenes creadas a base de metáforas e intertextos, más allá de aportar una mirada al paraíso infantil, traducen los dilemas de una época transformados en arte a través de la escritura. La poesía francesa traducida por el escritor Màrius Torres, gran embajador de la ciudad de Lleida, permite entrever los temas que le son propios. Marta Giné presenta un catálogo de dichas traducciones y examina las opciones adoptadas por el poeta con el fin de salvar los retos de todo traductor.

La elocuencia de Juan Herrero resuena en su trabajo póstumo en torno a Camus –otro de los autores que figuran en el haber de Juan Bravo– y su relación con España. La visión que ofrece sobre el absurdo tiene la virtud de recuperar textos menos conocidos del corpus camusiano. Más allá de sus lazos familiares con nuestro país, el estudio pone de relieve notables afinidades culturales, sin olvidar su compromiso con la República española. La postura del existencialismo conjugada sin contradicciones con un sentimiento cristiano constituye el punto de partida filosófico de Javier del Prado. En su caso relee con óptica filosófica la obra de Manuel Vicent, la de Gide y la de Camus, a su parecer significativas para la generación de los nacidos en 1940, destacando especialmente la plenitud ontológica que se desprende de esa experiencia lectora. Fiel a su singladura por la mitocrítica, Fátima Gutiérrez toma algunas obras de Michel Tournier como objeto de estudio. Observa el imaginario de algunos espacios y, particularmente, el de la isla, subrayando las conexiones entre Alexandre Selkirk y el protagonista de *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Claude Benoit dedica una mirada nueva a Yourcenar. Orienta su análisis a examinar los lazos que la escritora estableció con autores de América Latina en un momento de florecimiento cultural. Su fascinación por Argentina, por sus paisajes vírgenes se revela comparable a su aprecio por autores de la talla de Borges o de Silvina Ocampo. A ello contribuyeron, asimismo, las traducciones que Silvia Baron de Supervielle o el mismo Cortázar llevaron a cabo de sus obras, además del auge de las revistas literarias publicadas de forma simultánea en Argentina y Francia. En cuanto a Alfredo Segura, ahonda en la perspectiva comparatista al estudiar un corto de Godard para el que el director se inspiró de Maupassant y que constituye una producción un tanto atípica en su corpus cinematográfico.

La francofonía tiene también su cabida en este primer apartado gracias a las contribuciones de Maite Pisa y de Margarita Alfaro. La primera se ocupa de Dulcinée Langfelder, dramaturga canadiense contemporánea. Se inspira

esta en la realidad contemporánea al transmitir al espectador problemáticas de la vida cotidiana desde una postura humanista y feminista. A lo anterior se añade el desafío bilingüe que le plantea el crear siempre versiones en dos lenguas de cada una de sus piezas teatrales. A otras lindes geográficas y culturales nos traslada Alfaro que, tomando como referente las *Mil y una noches*, interpreta la obra de la historiadora y socióloga marroquí, Fátima Mernissi. Destaca la pervivencia de los relatos de Sherezade y, por añadidura, de la transmisión oral a modo de fórmula de instrucción para las mujeres de su entorno y como medio de superar las restricciones de un mundo eminentemente masculino. No podían faltar tampoco referencias a los ensayos sobre el harén de la autora musulmana cuyas reflexiones, lejos de ceder a una visión oriental y estereotipada, reivindica a la mujer como fuente de salud democrática.

Un segundo bloque, bajo el epígrafe de “Filología Hispánica”, da cuenta de otro foco de interés de Juan Bravo. Se aportan nuevas visiones en torno a la escritura cervantina: Esther Bautista parte de un estudio comparativo sobre las crónicas de viaje que autores del siglo XIX y XX emprendieron en busca de las rutas manchegas por donde pretendidamente circuló El Quijote. Destaca cómo, incluso en la actualidad, la admiración por el personaje de papel impulsa hacia aquellos escenarios susceptibles de recordar la novela, con lo cual el viaje actúa como una experiencia iniciática. Por lo que a Rocío Martínez respecta, Cervantes representa un ejemplo revelador sobre la pervivencia de la Antigüedad clásica. Plantea que la pervivencia del latín frente a las lenguas romances en tiempos de Cervantes era a menudo fruto de una falsa latinidad o de un humanismo residual. Cervantes, consciente de esa nueva situación cultural y de la pérdida que suponía, contribuye a la conservación del saber clásico, aunque con un uso un tanto irónico en pasajes de *El Quijote*. También Elena E. Marcello presta atención a la época clásica con tal de observar su legado en cuanto a lo cómico y evaluar cómo se traduce el humor verbal en una obra del religioso Carlo Celano, en quien advierte una clara influencia de Tirso de Molina.

Para Asunción Castro Díez la reelaboración de mitos y leyendas que los escritores José María Merino y Luis mateo Díez insertan en sus obras tiene el mérito de contrastar con una sociedad actual, preocupada sobre todo por lo tecnológico y urbano. Ambos autores tratados conceden atención al ámbito rural por fidelidad a sus raíces y por la fascinación que les supuso desde su infancia recuperar el legado de coplas y leyendas populares. Más allá de una voluntad meramente antropológica, advierte en su actitud la preservación de unas señas de identidad en las que se reivindica lo imaginario, lo tradicional, frente a la modernidad.

A nuestra época se refiere Santos Sanz que aborda la obra de Manuel Longares, novelista madrileño cuyo reconocimiento llegó más allá de los 60 y 70 por su deseo de reinventar las formas de la narrativa española de la transición. El hecho de compaginar la creación con la crítica periodística, permite valorar aquí los retos lingüísticos que cada género supone. Otra perspectiva adopta Antonio García. Considera él la admiración por la música por parte de Muñoz Molina. Un repaso de la biografía del autor le permite destacar la formación autodidacta en esta materia, proceso en el que la literatura tiene mucho que ver: cita, por ejemplo, a Proust y a sus referencias a la música clásica como impulsor de ese conocimiento, sin olvidar la importancia del jazz en sus múltiples instancias.

En la sección correspondiente a filología inglesa, Poe atrae la mirada de Antonio Ballesteros que considera su influencia en Japón, acotando su campo de estudio al escritor Edogawa Rampo. Analiza los paralelismos biográficos y los puntos en común que unen a ambos creadores pese a la distancia cultural. En cambio, María Isabel Jiménez, aborda el uso del espacio en Poe estableciendo las particularidades del espacio exterior, del marino y del interno, que tanto caracterizan la escritura del autor mencionado. El nombre de Orwell y su conocida novela *1984* regresan de la mano de Angel Galdón que reflexiona en torno al concepto de verdad y subraya cómo esta evoluciona en la novela. Galdón se pregunta si el poder político puede incidir “fabricando” verdad y reafirma la perspicacia de Orwell que supo entrever el peligro que amenazaba a Europa y del que no podría escapar. Esa perspectiva futurista se refleja en la contribución de Angel Mateos-Aparicio que, partiendo de Swift, recuerda a personajes inmortales creados por la literatura en la búsqueda humana de una victoria frente a la muerte. Se adentra en la ciencia ficción donde abundan las representaciones de experiencias posthumanas, no sin advertir que ni la ciencia ni la tecnología por ellas mismas bastan para ofrecer un sentido pleno a la vida. En su análisis de la pieza teatral de *War Horse* Ignacio Ramos muestra la importancia de la amistad como elemento temático. Compara diferentes versiones (narrativa, adaptación cinematográfica) y reflexiona sobre las posibilidades que cada género ofrece destacando las aportaciones que la técnica puede suponer.

Al campo de la literatura estadounidense nos remiten otras intervenciones: José Manuel Correoso reivindica la obra de William Gilmore Simms, escritor decimonónico que por un tiempo fue olvidado pese a la alta estima en que lo tenía Poe. Ricardo Marín determina el papel de Nueva York en la literatura norteamericana. Proporciona ejemplos de E.B. White, Truman Capote, Melville, Henry James Scott Fitzgerald, Edith Wharton o Paul Auster que refrendan el papel de esta ciudad como modelo de una forma de vida patente

en la suntuosidad arquitectónica de sus edificios o su espíritu cosmopolita. En función de la época y la perspectiva, autores diversos se dejan llevar por sus barrios y avenidas, se atisban los suburbios, los teatros las heladerías... sin olvidar a sus pobladores.

Dos nombres femeninos captan la atención de Isabel López o de Celia López González y Silvia Molina Plana. Para la primera la escritora neoyorquina Dorothy Parker reflejó el modo de vida de sus contemporáneos. La óptica narratológica adoptada en su análisis le permite establecer una clasificación en tres categorías: relatos extradiégticos autoriales, mimetizados o intradiégticos. En el segundo caso se ofrece un estudio de recepción en torno a Patricia Highsmith y España. Tras situar en su contexto las traducciones publicadas en territorio español, se lleva a cabo una revisión pormenorizada de la traducción de *Strangers on a train* que se completa con un estudio comparativo respecto al guión que Hitchcock realizó, destacando cómo en ambos casos los traductores tratan de asociar al lector/espectador a las obras.

Por último, el apartado final del libro reúne contribuciones diversas relacionadas con el campo humanístico: se recupera la obra del Quijote con el exhaustivo trabajo de Hans Christian Hagedorn que analiza la presencia de dicha obra en el mundo musical probando que la huella alcanza una gran diversidad de géneros y estilos. El autor se centra en el jazz y acota su análisis a las composiciones inspiradas en el episodio de los molinos de viento. Privilegia las composiciones del siglo XXI, lo cual confirma la longevidad de la obra cervantina.

La literatura sigue siendo el punto de partida de la propuesta de Claude Duée. Sus apreciaciones sobre las *Rimas* de Bécquer alcanzan un aire novedoso al pasar la rima LXIII por el cedazo de la teoría psicoanalítica: interpreta así en metonimias y metáforas, las manifestaciones íntimas del inconsciente del autor. Alejandro Jaquero Esparcia destaca la contribución literaria al reconocimiento de la pintura: observa textos pertenecientes al *Trecento* para determinar cómo se fijan las bases de la teoría de las artes en un momento en que estas no eran reconocidas como tales. Beatriz y Fernando González resaltan en los libros de viajes su capacidad de acercarse al otro. Resaltan la relación entre literatura y viaje, que se afianza con el *Grand Tour* cuando se establecen categorías que clasifican los países como reflejo de lo bello o lo pintoresco. España formaría parte de esta segunda categoría estética y, a su juicio, tal imagen se plasma, en particular, en la obra del barón Charles Davillier con ilustraciones de Doré por la influencia que ejerció convirtiendo a España en una representante del viaje pintoresco. Otro valor derivado de la literatura aflora de las tesis de Juan Antonio Belmonte. A partir de *Salambó* de Flaubert —novela también merecedora de la atención de Juan Bravo— pone de relieve la capacidad

del autor por reproducir un evento de la historia de Cartago. El esfuerzo de documentación que esta iniciativa exigió a propósito de la cultura fenicia sitúa al autor francés como un precursor de los inicios de los estudios fenicios y púnicos. Antonio Barnés propone una reflexión sobre la pervivencia de lo religioso en la literatura bajo formas múltiples. Aporta ejemplos de Borges, Machado, Laforet que ponen de manifiesto la relación entre los autores y una figura de Dios de modo que, incluso en una sociedad secularizada, pervive lo religioso. De gran alcance es la perspectiva que adopta José Manuel Losada. Partiendo de la concepción platónica sobre la imagen, invita a un recorrido histórico y comparatista sobre la evolución que ha experimentado en el marco literario. Señala las aportaciones de la modernidad al respecto cuando ya los modelos antiguos han decaído en su uso a raíz de nuevas circunstancias políticas y sociales. Esa variación del entorno justificaría la distinta senda que emprendieron los escritores modernistas españoles e iberoamericanos. Juan Agustín Mancebo analiza la contribución a la crítica cinematográfica por parte de Graham Greene. Consciente de que en ocasiones la practicó para salvar su maltrecha situación económica, prueba cómo constituyó un paso previo escritura de guiones, la cual le ofreció una solvencia económica suficiente para poder dedicarse a la literatura y saldar así la desafección anímica que el sexto arte le había procurado. Para concluir el volumen Jean Muñoz recuerda que los hechos acaecidos tras el error de cálculo que permitió a Colón convertirse en el gran descubridor y cambiar así el curso de la historia, no consiguieron dar fin al caciquismo. Antes al contrario, según el autor, el sistema precolombino tuvo una larga vigencia, con sucesivas adaptaciones, en Europa y en América del Norte.

En definitiva, se trata de una obra esmerada e indiscutiblemente rica sobre aspectos literarios en sus diversas declinaciones. Constituye una referencia digna de integrar las bibliotecas de todo aquel que se interese por este campo. En sus páginas, el rostro de Juan Bravo no solo resulta perceptible en la imagen que enmarca el libro, sino tras cada una de las contribuciones. Por sus enfoques plurales, recuerdan la entregada curiosidad intelectual del compañero o maestro y reafirman su aportación al progreso de los estudios de la filología, dos cualidades propias de un gran académico.

M. Carme Figuerola

Encarnación Medina Arjona, *La hora azul. El París de Olavide*, Bari, París, Aga, L'Harmattan, 2019, 299 p.

Avec *La hora azul. El París de Olavide* Encarnación Medina Arjona s'introduit dans le domaine de l'écriture du roman, Il s'agit d'une première incursion dans ce genre qu'elle a beaucoup analysé par ailleurs. Elle trouve pour le faire une voix féminine, très sensible et très douce, très ressemblante à la sienne, celle de Geneviève Sophie Le Coulteux de la Noiray. La personnalité de cette femme est très intéressante, elle évolue dans un milieu de banquiers, d'artistes et de philosophes. Son charme accueillant fait de sa maison un salon représentatif dans ce XVIIIe siècle qui prépare la Révolution sans se rendre compte qu'elle va parfois emporter ces hommes cosmopolites et progressistes dans ses remous et ses bouleversements. La possession de la Malmaison, demeure que Joséphine de Beauharnais, la femme de Napoléon Ier, rendra célèbre au début du XIXe siècle, réputée par la beauté du paysage qui l'entoure et par les roses qu'on y cultive, lui fournit le cadre idéal pour ces réceptions et pour y pratiquer la douceur de vivre, chère à l'Ancien Régime, même si les ombres de tourmente commencent à pointer dans l'horizon.

Pablo de Olavide y trouve l'atmosphère parfaite pour jouir de la vie et pour se recueillir loin des bruits de la ville. Il y trouve en même temps l'amour car Geneviève Sophie l'aime de toute la tendresse de son cœur. Entourée d'hommes charmants dont le poète Delille et l'intellectuel érudit Dufort de Cheverny, elle n'a des yeux que pour Pablo, qui aime l'appeler Sofia en espagnol et qui, exilé fortuné, partage son temps entre les femmes le plus en vue de ce Paris pré-révolutionnaire. Elle a fait sa connaissance en 1780 quand le comte de Pilos, pseudonyme d'Olavide, assiste chez elle à une lecture de *Milthriade* qu'il avait traduit à l'espagnol il y avait quelques années. Il admire sa voix, harmonieuse et limpide, mais lui préfère son sourire qui a un charme spécial. Poussée par son mari qui a fait certaines affaires avec lui, elle ne tarde pas à lui envoyer une invitation à sa maison de la rue Sainte-Apolline qui deviendra par la suite le décor mythique de leur amour. C'était un homme, originaire du Pérou, dont la jeunesse avait été un peu particulière et dont le caractère correspondait à un esprit libre et en avance sur son époque. Plein de bonté, séducteur par nature, il aimait la vie libre et élégante. Il avait éveillé l'amour dans le cœur de Sophie, mariée par convenance avec son cousin, dont l'âme était rêveuse et pleine d'élans que le peintre Elisabeth-Louise Vigée Le Brun, familière de la maison, avait essayé de capter dans le portrait qu'elle avait réalisé de la jeune femme.

Le théâtre constitue l'une des grandes passions de Pablo de Olavide. Sophie essaie de partager cet amour et favorise dans son salon la présence

d'hommes de théâtre parmi lesquels Beaumarchais occupe une place de choix. Cela permet à Olavide d'y amener le jeune acteur Talma pour lequel il ressent une profonde admiration. L'acteur, lui-même, sait apprécier le comte de Pilos dans sa juste valeur et Sophie est heureuse de pouvoir faciliter leurs rapports chez elle, ce qui lui permet de jouir davantage de la présence d'Olavide, qu'elle attire avec difficultés, pendant les mois d'hiver, à la Malmaison.

Olavide a une spéciale prédilection pour l'heure bleue, la première lueur de l'aube qui se présente sous ses teintes et qui donne le titre au roman. D'habitude, il commence à travailler à cette heure, aussi bien chez lui que quand il est invité à la Malmaison. Sophie aime se promener avec lui dans les jardins de sa demeure dont il baptise un parage comme le chemin de Sierra Morena, en souvenir de sa chère Andalousie. C'est dans cet endroit que les deux amants échangent le premier baiser d'amour ; à partir de ce moment Sophie est prise dans les rets de cet homme qui a vingt-quatre-ans de plus qu'elle et dont la vie est pour la jeune femme un mystère plein de secrets et de charme, mais qui sait aimer comme personne et donner au rituel amoureux toute la beauté dont le cœur féminin rêve. Encarnación Medina Arjona sait décrire avec poésie les instants d'amour entre les deux amants. Sa délicatesse, sa tendresse trouvent les mots nécessaire pour nous faire partager cet amour parfumé et délicat comme les pétales d'une rose : "Nunca hubo algo tan bello, tan inicial, tan delicado. Las caricias más apasionadas terminaban en calidez. Encontré el amor donde creí que él daría sólo sexo". [...] "Sus manos habían apretado mi cuerpo, podía sentir cada uno de sus dedos presionando con furor. Había repetido mi nombre". [...] Una hora abrazados, calor con calor, piel con piel, Sin poder salir el uno del otro"². Dans cette description perce le respect et l'admiration qu'elle a pour Pablo de Olavide et la connivence avec Geneviève Sophie, son âme sœur.

La famille de Geneviève Sophie a pris sous sa protection la jeune Thérèse Cabarrus qu'à l'âge de 14 ans doit se marier avec Jean-Jacques Devin, conseiller du roi et neveu du couple Le Coulteux.

L'anniversaire d'Olavide et le mariage de Thérèse sont l'occasion de nombreuses festivités où le théâtre joue un rôle déterminant. L'influence de

² Encarnación Medina Arjona, *La hora azul. El París de Olavide*, Bari, Paris, Aga, L'Harmattan, 2019, p. 61: « Il n'y avait jamais eu quelque chose de si beau, de si initial, de si délicat. Les caresses les plus passionnées s'achevaient en douceur, J'ai trouvé l'amour là où je ne pensais trouver que du sexe ». [—] « Ses mains avaient saisi mon corps, je pouvais sentir chacun de ses doigts en me pressant avec fureur. Il avait répété mon nom ». [—] « Une heure embrassés, chaleur avec chaleur, peau avec peau. Sans pouvoir sortir l'un de l'autre ». p. 61.

Talma sur Olavide se fait chaque jour plus forte et Sophie sent une particulière affection pour la jeune Thérèse.

Talma se laisse séduire par le charme de Julie Carreau, jeune actrice à qui le vicomte de Ségur a acheté une maison dans la rue Chantereine où Sophie en a aussi une. Talma profite du départ du comte pour l'armée pour fréquenter davantage Julie et le rapport entre les deux devient plus fort et plus suivi.

Le théâtre de Beaumarchais se joue chez Sophie pour le grand bonheur d'Olavide et il constitue un élément prémonitoire des faits qui vont préparer la Révolution Française, La noblesse joue avec inconscience avec les acteurs de ce qui sera le grand événement du siècle, celui qui va marquer sa vie et changer sa destinée.

Talma va habiter avec Julie Carreau avant l'été 1789. On appelle déjà la jeune femme Mme Talma et jouit d'une nouvelle position plus d'accord avec ses secrètes aspirations.

En même temps Thérèse Cabarrus devient la reine du Marais. Elle est par son mariage marquise de Fontenay et tient un salon avec grâce et naturalité.

La prise de la Bastille marque le début de la Révolution. Et ces deux personnages, Talma et Thérèse, constituent dans le romans les adjuvants à Olavide et à Sophie, comme s'il s'agissait de leur double, plus jeunes, plus audacieux et disposés à prendre le monde dans leurs mains. Le roman retrace à partir de ce moment l'histoire de la Révolution française. C'est comme si la force de l'histoire collective avait réussi à éclipser les histoires individuelles pour prendre le devant de la scène.

David réalise le portrait de Thérèse Cabarrus sous les traits de Campaspe. Elle était devenue la maîtresse de Louis-Michel Le Peletier de Saint-Fargeau, président de l'Assemblée Constituante. Olavide quitte le titre de comte en 1790 pour devenir un simple citoyen. A son tour Talma représente avec courage et avec force les idéaux républicains et sa renommée devient immense ; il entre déjà dans la légende. En 1791, il devient le mari de Julie Carreau, tout en étant sept années plus jeune qu'elle.

En octobre de la même année Olavide quitte tout et par vers Meung, chez les Le Coulteux, au moment de l'ouverture de l'Assemblée législative. Sophie est triste et supporte difficilement cette séparation que la tient éloignée de l'homme aimé. Après la proclamation de la République en 1792, Sophie et ses enfants se déplacent au château de Meung où habite Olavide. Là ils commencent une vie ensemble, pleine de projets : un atelier de filature, une école, un troupeau, une société de charité. On file le parfait amour. Mais Olavide ne peut pas éviter les préoccupations pour ce qui se passe à Paris. Le gouvernement espagnol appuie le roi, ce qui rend les Espagnols et avec eux Olavide, ennemis du régime révolutionnaire.

Thérèse Cabarrus perd son amant, assassiné par un partisan de la monarchie et alors, elle décide de quitter Paris pour Bordeaux. Talma leur rend visite à Meung où ils ne possèdent pas le luxe de la Malmaison. Les nouvelles qui arrivent de Paris ne sont pas bonnes, la plupart de ses amis disparaissent ou ont des problèmes pour survivre dans cette ambiance révolutionnaire. A Bordeaux Thérèse trouve Tallien et elle devient sa maîtresse. Elle aide les gens dans la mesure de ses forces et est appelée Notre-Dame de Bon Secours.

Les temps deviennent difficiles pour l'ex comte de Pilos et la femme de Le Coulteux. Ils sont emprisonnés. Talma vient à leur aide et il ne peut pas empêcher l'emprisonnement. On fait tout le possible pour le sauver mais les jours passent lentement et l'ombre de la guillotine ne les abandonne pas. Les choses se compliquent. Talma demeure à leur côté. Robespierre emprisonne Thérèse et ce sera grâce aux efforts de Tallien qu'elle sera libérée en provoquant la chute de Robespierre. Le 11 thermidor on leur rend finalement la liberté le même jour que soixante et onze membres de la commune de Paris sont exécutés et le 17 octobre 1794 octroie à Olavide le titre de citoyen français.

Mais si la peur est partie, le temps du bonheur est aussi terminé. Sophie doit retourner avec son mari en octobre 1795, au commencement du Directoire. Elle doit le quitter. Il demeure en France jusqu'en 1798 où il rentre en Espagne. En 1799 Sophie vend la Malmaison à la femme de Bonaparte. Une nouvelle vie commence pour les protagonistes de cette histoire, définitivement séparés après avoir vécu leur extraordinaire histoire d'amour.

Encarnación Medina Arjona poursuit deux objectifs fondamentaux avec ce roman : l'un récupérer la vie de Pablo d'Olavide, lui rendre son éclat et sa force. Elle reste très discrète concernant l'existence de ce grand homme insistant sur les aspects diurnes de sa vie, tout ce qu'il a fait au Pérou, puis en Andalousie et son grand amour pour le théâtre. Mais sa vie intime, ses sentiments sont seulement évoqués par des touches légères, suaves ; la romancière entoure son personnage de mystère et ne se permet presque jamais d'imaginer ses conversations privées, ses pensées les plus profondes. L'autre réaliser un portrait exhaustif du Paris d'Olavide, sous-titre du roman et aussi elle décrit avec tout le luxe de détails possible le Paris immédiatement antérieur à la Révolution et le Paris de la Révolution Française en prenant comme porte-paroles extraordinaires deux personnages très importants de cette époque, l'acteur Talma et la belle Thérèse Cabarrus, deux personnages qui vont aussi jouer un rôle très représentatif pendant l'Empire, mais cela est déjà une autre histoire...

Elle écrit un roman à la première personne, nous avons dit que l'histoire est racontée par Geneviève Sophie de Le Coulteux. Cette formule lui permet de se cacher sous les traits de la jeune femme et d'exprimer à travers elle ses

idées et sa pensée, tout en nous montrant la richesse de son cœur et de ses connaissances.

Il s'agit d'un roman historique où l'histoire prend le pas sur la vie individuelle en occupant tout le centre de la scène. Étant donné l'importante place de l'histoire, nous aurions aimé trouver dans ce roman quelques renseignements complémentaires qui auraient aidé le lecteur à sa compréhension et auraient fourni un appareil critique intéressant : à savoir une chronologie détaillée de ces quelques années 1780-1799 et une bibliographie qui nous permettrait de savoir où l'auteure a puisé les faits qu'elle nous raconte.

Le roman est écrit avec une langue souple et élégante, en retraçant aussi bien les caractères que les événements historiques. Il peut passionner aussi bien les amateurs des destinées remarquables que les amateurs de l'histoire car il nous plonge dans un monde où les individus sont aux prises avec l'histoire de la nation. Intéressant et passionnant, il nous prend dans sa fascination en nous invitant à partager le destin de ses personnages.

Àngels Santa

Travaux de Littérature, Poétiques de l'objet, Myriam Marrache-Gouraud (éd.), T.L. XXXIII, Adirel, 2020, 356 p.

ADIREL (Association pour la Diffusion de la Recherche littéraire) ha publicado recientemente el volumen correspondiente al año 2020 de *Travaux de Littérature, XXXIII, Poétiques de l'objet* bajo la dirección científica de Myriam Marrache- Gouraud, profesora de la Universidad de Poitiers, especialista de Literatura Francesa del Renacimiento y autora del libro *La légende des objets : Le cabinet de curiosités réfléchi par son catalogue (Europe, XVIe-XVIIe siècles)* (Droz, 2020). La revista reúne un importante elenco de especialistas que tratan sobre el tema desde diferentes puntos de vista y perspectivas, para darnos una visión global del mismo. La temática se halla desde hace algún tiempo en la cresta de la ola de la modernidad, varios trabajos y publicaciones lo atestiguan como el vigésimo primer coloquio internacional de la George Sand Association organizado conjuntamente con la sociedad francesa des Amis de George Sand y la Universidad de Clermont-Auvergne *George Sand et le monde des objets*, que tuvo lugar en 2017 en la mencionada universidad y en la residencia de George Sand en Berry en Nohant-Vic y la publicación de los ensayos, entre otros, de Luc Fraisse & Eric Wessler (dir.), *L'œuvre et ses miniatures. Les objets autoréflexifs dans la littérature européenne* (Classiques Garnier, 2018), de Francesco Orlando, *Les Objets désuets dans l'imagination littéraire* (Classiques Garnier, 2013) y de Marta Caraion *Comment la littérature pense les objets* (Champ Vallon, 2020).

En su introducción Myriam Marrache-Gouraud presenta sus consideraciones señalando que «les objets figurent dans l'étoffe des textes» y que «représenter un objet consiste davantage à le faire advenir, à en travailler la teneur et la matérialité, la richesse connotative héritée ou non de traditions anciennes, en un mot la potentielle dénotation dans le calme du texte» así como la idea de que «un texte parvient à faire entrer tout type d'objet –qu'il soit technique, exotique, domestique, bizarre, sacré ou anecdotique –dans la catégorie du mémorable» (p. 7). Todo ello la lleva a afirmar que «les objets produisent des effets sur ceux qui les côtoient et ces effets ne sont pas séparables du sens que leur accorde l'observateur» (p. 8) por lo que «les représentations littéraires varieront [...] selon l'observateur et le selon le rapport qu'il entretient avec l'objet choisi, selon son degré d'appréhension sensible, affective ou intellectuelle de l'objet, selon l'attachement ou la convoitise éprouvés envers celui-ci, et selon que l'objet est connu ou non» (p. 9). Los objetos tienen vida propia y transmiten un significado que les hace parte integrante del texto: «l'objet, loin d'être insignifiant, accumule des signes par sa simple présence physique (matériau, forme, couleurs), signes qui à eux

tous construisent l' « événement » complexe de l'effet qu'il produit, une fois inscrits dans le tissu textuel» (p. 11). Por ello debemos estar atentos al lenguaje de los objetos, para poder descifrar su riqueza y su significado, escuchando atentamente su voz, portadora de mil matices diferentes: «les objets que nous croyions connaître sont hiéroglyphiques, et ne demandent qu'à parler» (p. 13).

Los autores de los diferentes estudios nos ayudarán a llevar a cabo tal propósito. Aurélie Barre nos habla del cinturón y del velo en la novela anónima del siglo XII *Pyrame et Thisbe*. Ambos objetos son la representación de la joven, pérdida para Pyrame. Por ello tanto el velo como el cinturón significan la ausencia. Cuando el joven toca el velo y el cinturón es como si tocara a Thisbe a la que sólo puede alcanzar en sueños. Esos objetos organizan el relato, dándole su temporalidad trágica. Son una figura del deseo y simbolizan el amor y la muerte que configuran el destino de los amantes. Fabienne Pomel insiste sobre el significado de un objeto cotidiano y banal como el molde para gofres, que interroga a la vez las representaciones de la procreación y de la creación literaria en *L'Advision Cristine* ya que la Naturaleza es un doble de Christine. Dominique Brancher analiza la utilización del resorte en los textos literarios de Rabelais y Montaigne, mostrándonos que los resortes del mundo natural pierden el carácter instrumentalizador de las piezas manejadas por los artesanos y no pueden constituir objetos de saber. Utilizados por los escritores se humanizan a través una práctica poética metafórica que desborda los límites explicativos de la máquina para decir el enigma insondable de lo vivo. Violaine Giacomotto-Charra nos habla de los instrumentos quirúrgicos de Ambroise Pare. El instrumento quirúrgico ocupa un lugar singular: prolongación de la mano o del ojo que exploran, mediación entre lo interior y lo exterior, lo escondido y lo exhibido en el caso de los instrumentos de cirugía, puede convertirse en el objeto mismo de la investigación y de la puesta en libro: instrumento indispensable para la práctica de la cirugía, se convierte por necesidad en resorte esencial del texto quirúrgico. Esta idea de representar los instrumentos de cirugía se impone a Ambroise Paré a partir de su primer libro: *La Méthode de traicter les playes faictes par hacquebuses et autres bastons à feu et de celles qui sont faictes par fleches, dard et semblables*. La autora sigue su razonamiento y esboza algunos rasgos de la manera en cómo Paré hace entrar de pleno derecho el instrumento quirúrgico en el texto híbrido de sus tratados, hechos de exposiciones pedagógicas, de descripción de protocolos, de relatos de casos y de diferentes recetas. Pierre-Elie Pichot investiga la fabricación del objeto épico en el poema manierista del Renacimiento; describe las características esenciales de dicho objeto para detenerse después en el escudo épico, en sus diferentes traducciones e imitaciones en las epopeyas del Renacimiento para concluir con la *mimesis* del objeto.

Julien Perrier-Chartrand incide en un objeto de culto y de deseo, el modelo eucarístico al servicio de las armas en el *Traicté de l'espée françoise* (1610) de Jean Savaron. Este autor que vivió entre 1566 y 1622 ha sido considerado tradicionalmente como un ambicioso, cuya obra, de circunstancias, sólo había sido guiada por el deseo de escalar un puesto en la sociedad. *Le Traicte de l'épée françoises* es como la mayor parte de sus obras un escrito de circunstancias. Su objetivo es mostrar que la espada ha desempeñado en el curso de la historia un papel de primer plano en la construcción de la identidad francesa. La espada designa a los reyes de Francia y representa la substancia real, transmitida a través de ceremonias de bendición. Muestra de qué manera se establecen las estructuras del poder en la Francia del siglo XVII. De la misma manera que la ingestión simbólica del cuerpo de Cristo por los fieles permite evitar una nueva inmolación del Salvador, el porte de la espada por el conjunto de vasallos permite salvar el cuerpo del rey, adaptando el modelo eucarístico al porte de armas universal, lo cual contribuirá a defender y a establecer un nuevo orden naciente. Pierre Lyraud aborda en su artículo los usos del objeto en Pascal. No es la obra del filósofo muy pletórica en objetos pero, a pesar de ello, existe un catálogo de sus objetos que se caracteriza no por la precisión de sus descripciones sino antes por la brillantez del análisis de la relación del hombre con el objeto. El objeto técnico despierta el interés del pensador así como el objeto cotidiano y sus apariciones se repiten configurando un universo de la utilidad que no le impide ver la vanidad conceptual de los objetos y juzgarlos a través de una razón crítica que les da un valor concreto, aunque algunos de ellos no se hallan exentos de misterio. Olivier Leplatre nos lleva al mundo del *Roman comique* de Scarron con la finalidad de constatar la presencia obtusa de los objetos. Son una realidad presente en el libro desde las primeras líneas, accesorios múltiples y constantes, impregnados de cotidianidad y de banalidad, Los objetos constituyen el nudo y la continuidad del relato. La movilidad está muy presente en el espacio novelístico y los pies y las manos de los comediantes manipulan los objetos sin cesar, en un baile desenfrenado, poderosamente enérgico e incluso frenético. Todo objeto tocado por el comediante se agita con una vida suplementaria, todo con él se convierte en accesorio: «Les objets, traités comme des corps ou mieux comme des choses puisque leur structure n'est qu'une enveloppe incertaine, y ont la première place [dans l'univers de Scarron] ; ils sont les instruments et les modèles des expériences» (p. 135), concluye Leplatre. Aurélia Gaillard escoge hablarnos de la vida cromática de los objetos en la ficción narrativa del siglo XVIII. Parte de la frase de Roger de Piles : «La couleur est ce qui rend les objets sensibles à la vue» (p. 137). Siguiendo esta teoría, Gaillard deduce que « la couleur fait apparaître les objets» (p. 138). El detalle en colores es

muy importante. Los vestidos, particularmente la tela, el tejido teñido, es sin duda uno de los objetos más antiguos coloreados en literatura. Baste tomar como ejemplo a Mme de Lafayette con *La Princesse de Clèves*. En el siglo XVIII la relación entre el vestido y el color se modifica, la nota cromática progresa en los detalles vestimentarios. Podemos citar a Rousseau con sus *Confessions*, a Diderot con *Jacques le Fataliste*, a Bernardin de Saint-Pierre con *Paul et Virginie*. Ciertamente cada detalle coloreado puede igualmente poseer una función narrativa y casi siempre una función erótica. La autora va a ocuparse también del objeto coloreado que la invención o los descubrimientos de objetos antropológicos desconocidos estrechamente ligados al color hacen aparecen. Bénédicte Prot estudia la llave en el caso concreto del poeta Gilbert. Nicolas-Joseph-Laurent Gilbert (1750-1780) tiene una reputación ambivalente entre los poetas del siglo XVIII. A los ojos de los románticos, encarna por excelencia la figura mítica del poeta desgraciado. Murió en el hospital después de haberse tragado una llave en un momento de demencia. La autora analiza sucesivamente la relación existente entre Jean-François de La Harpe, periodista del *Mercur de France*, y favorable a Gilbert y la llave, para pasar después a valorar la llave como enigma e instrumento de construcción de los saberes médicos, finalizando con la disección del caso como llave y esta como símbolo de un movimiento de identificación terapéutico.

Patrick Mathieu toma a Flaubert como objeto de su estudio incidiendo en los objetos sexuales y en el fetichismo del autor. Varias veces se ha insistido el papel erótico que ciertos objetos revisten para los personajes, el autor pretende ahora mostrar que Flaubert disemina estos rasgos eróticos permanentes como indicios que iluminan sus complejos y se sirve asimismo de la ficción para liberar sus fantasmas. A Flaubert no le gustan demasiado los objetos, con algunas excepciones. El autor sigue el camino de la apreciación de los objetos a través de la vida privada insistiendo sobre el fetichismo y también a través de las novelas insistiendo sobre la mirada, sobre la propia Emma Bovary, Justin, los pies y la profanación haciendo especial hincapié en el cofrecillo de plata, en las ventas por subasta y en el ramillete. De la mano de Giampiero Marzi seguimos con Flaubert examinando esta vez la función de los libros en el realismo del escritor, a través de diferentes fases, primero la biblioteca romántica de Emma, insistiendo sobre los peligros para las mujeres de leer novelas y sobre los peligro de no leer libros, pasando luego a la biblioteca de Charles, siguiendo con la biblioteca de Frédéric Moreau, el héroe de *L'Éducation sentimentale* para terminar con la biblioteca de *Bouvard et Pécuchet*. A partir de Flaubert, los libros, así como los otros objetos, estarán cada vez más presentes en la literatura. Marie-Christine Garneau de l'Isle-Adam nos sumerge en el mundo de Chateaubriand y los animales, considerados al

límite como objetos, aludiendo a lo largo de su recorrido a diferentes escritores como Zola, Auguste Lafontaine, Molière, Balzac, Daudet para terminar con el mismo Proust.

Angelos Triantafyllou nos lleva hasta André Breton en un intento de objetivación de y por la poesía. A Breton no le gustan las clasificaciones, y si alguna vez las realiza como en el caso de algunos panfletos, lo hace para reírse de ellas. Sin embargo su punto de vista cambiará cuando decide, con ocasión de la conferencia «Situation surréaliste de l'objet», considerar el objeto en su sentido filosófico más amplio, lo que le lleva hasta Hegel y más tarde hasta Bachelard. Este último le lleva a hacer preceder la palabra *objeto* de la palabra *crisis*. La crisis fundamental del objeto es que este no es ni subjetivo ni objetivo. Con ello llega al objeto-fantasma que plantea una cuestión filosófica que preocupó en sobre manera a Bretón, la cuestión de la percepción de un ausente o perdido, que le permite estudiar el problema en toda su profundidad. Christakis Christofi estudia a Samuel Beckett tomando como punto de partida su obra *Bing*. Esta creación, obra-texto y texto objeto, incorporado en conjuntos diferentes, revela características y preocupaciones postmodernas. Pasa luego al examen del cuerpo como objeto de narración-objeto de representación-y las tensiones no resueltas en las que participa para terminar con las cuestiones estéticas ligadas a la representación del cuerpo que dominan *Bing* en relación con el cuerpo en la historia del arte y de la estética del siglo XX. Murielle Sandra Tiako Djomatchoua nos introduce en el juego de las percepciones en torno al objeto que conducen a la escenografía de la violencia de lo sagrado en *Les Nocés sacrées* de Seydou Badian. En esta novela la intriga se construye en torno a las consecuencias de los robos de objetos sagrados en África durante la colonización de los siglos XIX y XX. Trata en particular del robo de la máscara sagrada N'Tomo, deseada por una parte por el europeo Besnier por su carácter «exótico» y por otra sacralizada por la comunidad africana por sus atributos divinos. Un objeto banal pasa a ser sagrado y adquiere una importancia extraordinaria en el seno de algunas comunidades africanas. Françoise Bombard analiza el teatro de Giraudoux con la finalidad de repensar el objeto. Para ello es necesario aprehender su naturaleza y ver en qué medida las caracterizaciones que se le atribuyen lo concretizan. El papel de los objetos en la acción dramática va más allá de un empleo convencional. Además, con frecuencia el objeto es portador de signos que hay que descifrar y en algún caso, esos signos son símbolos. Precioso o trivial, extraño o moderno, anacrónico o improbable, el objeto en la obra dramática de Giraudoux tiene un recorrido y con frecuencia poderes e incluso puede estar dotado de palabra y de movimiento lo que hace peligrar su definición como inanimado. Y las diferentes formas en cómo se trata el

objeto consiguen inventar un realismo de la fantasía. Célestine Dibor Sarr se ocupa de Nathalie Sarraute y de su obra *Le Planétarium* (1959). El reino de lo material, la importancia de lo que se tiene sobre lo que se es llevan, en el Nouveau Roman, a acabar con el personaje y a dar paso a la preeminencia del objeto. La autora del artículo nos muestra como el fin del personaje marca el apogeo del objeto. Ello la lleva a analizar la dimensión estética del objeto en la obra escogida. Para demostrar, por fin, a través de la representación del objeto, que Nathalie Sarraute propone una estrategia para desvelar al personaje y elaborar una relación nueva con el mundo y con el yo. Trevor Donovan se interesa por *Sortie d'usine* de François Bon. Este autor tiene una formación como ingeniero antes de decidir consagrarse definitivamente a la escritura. Publica su primer libro *Sortie d'usine* en 1982. En él realiza el relato de los personajes a través de los objetos que constituyen nuestro mundo. El espacio privilegiado es la fábrica y en ella los objetos hablan de nosotros mismos. Donovan explica así la finalidad de su artículo: «L'objectif de cet article est donc de souligner la part de l'humain contenue dans les objets. À cet égard, considérer la place accordée aux objets revient à parler de notre subjectivité. *Sortie d'usine* est à ce titre un exemple d'une tentative littéraire de décrire une réalité adéquate qui correspondrait au réel qui nous entoure» (p. 268). Ello lo hace mediante tres partes diferenciadas, el papel del acero, el de los objetos y el de la carretilla considerado como un objeto estético. Claire Olivier nos presenta el papel de los objetos en la obra de Jean-Philippe Toussaint poniendo de relieve su importancia de primer plano. En *La Clé USB* el escritor se fija en un objeto particular que es a la vez material e inmaterial y que posee, además, una gran banalidad. Tras un análisis detallado de la obra y de los objetos que la configuran, Claire Olivier nos propone su conclusión: «Au terme de cette réflexion sur la fonction poétique de la clé USB dans le roman éponyme, nous pouvons mesurer qu'elle constitue un engin narratif complexe qui dirige et désoriente, qui participe d'une progression et d'une régression, qui meut celui à qui échappe la matière même de sa propre émotion» (p. 289). Marinella Termite se interroga sobre la acción de los objetos en las obras de Jean Échenoz, Jean-Philippe Toussaint et Tangy Viel. Para ella el objeto, lejos de constituer únicamente un elemento del decorado, se revela como un detonante de acontecimientos. Por esta causa se propone estudiar «l'impact scriptural du non-animé sur la notion de vivant et en saisir la spécificité actuelle» (p. 291). Amélie Sarniguet pone de manifiesto la importancia de los objetos puesto que ellos, mudos compañeros de nuestro vivir, nos sobreviven y perpetúan en cierta manera nuestra memoria. Para hablar de ellos ha escogido la obra de Marcel Cohen *Sur la scène intérieure. Faits*, publicada en 2013. El escritor considera esenciales los objetos puesto que son los intermediarios con nuestro pasado,

un pasado familiar cuyo duelo pesa sobre nuestra conciencia. Sus objetivos son claros: «cette étude souhaite retracer le rôle central que joue la matière dans la construction identitaire de l'écrivain et examiner comment l'objet agit en tant qu'opérateur de l'écriture » (p. 301). Ello la lleva a formular sobre el libro un juicio muy preciso, lo considera «un acte de parole qui permet de fixer la mémoire des disparus et de les représenter de nouveau sur la scène du langage » (p. 312). Esta representación se realiza a través del recuerdo de los objetos, de los objetos que quedan, imágenes de los muertos que nos ayudan a poblar la memoria. Por eso hay que ser vigilantes con su desaparición, porque entraña la desaparición de la memoria. Simona Pollicino estudia la obra poética de Valérie Rouzeau fijándose de una manera particular en los objetos. En su obra *Télescopages* el objeto entresacado de lo real se convierte en un objeto de lenguaje –sabemos que el lenguaje y sus diferentes variaciones es muy importante en su poesía-, hecho de elementos, de trozos, de engranajes. A través de varios epígrafes Pollicino incide en las particularidades del objeto pasando del objeto y del yo (lo que nos dicen las cosas) a la materia de las piedras y de las estrellas o el rechazo de una objetividad total para terminar con el caos del lenguaje que da que pensar. Para terminar Marie Kondrat muestra su interés por la desnudez como objeto en la obra de Emmanuel Hocquard: *Méditations photographiques sur l'idée simple de nudité* (2009). El autor se mueve en dos niveles distintos: el primero concierne el lenguaje con su potencial para diferenciar el objeto de la idea, el objeto de la categoría, el objeto del sujeto. El segundo va más allá de la escritura como médium y escoge la fotografía como modelo formal para poner a prueba la desnudez como objeto. A través de ello, Hocquard coloca «la question de la poétique de l'objet dans le domaine de l'image visuelle, entre sa réprobation et son culte» (p. 336).

Nos encontramos frente a un «dossier» muy elaborado, que estudia el objeto desde diferentes ángulos, teniendo en cuenta la filosofía, la historia cultural y el lenguaje en todas en sus perspectivas. Difícil evitar parecida publicación por su riqueza y variedad si nos proponemos un conocimiento más profundo del objeto y de su papel en la literatura.

Àngels Santa

Justo Sotelo, *Poeta en Madrid*, Madrid, Ediciones Huso, 2021, 105 p.

Tengo en mis manos la cuidada edición del último libro de Justo Sotelo. Se trata de una edición tratada con sumo acierto. No es un libro demasiado voluminoso, rectangular, con unas medidas algo superiores al libro de bolsillo corriente, La portada es una composición de varias fotos de autores y artistas entre las que se encuentra la del autor juntamente con una serie de letras; todo alude a la escritura, portada con la que se jugará en las primeras y últimas páginas del libro repitiendo el motivo, alternando con una imagen doble de Justo Sotelo, con las variaciones del claro oscuro que dan un corte elegante al producto. Nos llama la atención la dedicatoria, una dedicatoria que se caracteriza por su extensión. No es una dedicatoria minimalista sino todo lo contrario. El libro está destinado al hijo del autor, que comparte su nombre y su apellido como el de su abuelo. Y el motivo es el deseo del joven de dedicarse a la enseñanza, concretamente a la enseñanza de los niños, una de las profesiones más excelsas porque abre a los demás las puertas del conocimiento. Se evoca luego a uno de los profesores que marcaron el destino de Sotelo, uno de los profesores que le incitó a seguir el camino de la escritura. Ahí se nos da la clave del contenido del libro, una profunda reflexión sobre la creación literaria y sus recovecos. Todo se halla hábilmente entretejido, formando un todo que da sentido a la vida y al camino que elegimos para vivirla.

La obra consta de seis capítulos que comportan cada uno varias escenas de diferente carácter. Desde el primer capítulo se nos presente el problema de la forma y el problema de los géneros literarios. La escritura se asemeja a la de una obra de teatro por su división en diferentes escenas, escenas que no forman parte de actos, sino de capítulos por lo cual nos encontramos en el terreno de la novela, pero a lo largo de las escenas veremos alternar las didascalias con los diálogos, con las prosas poéticas que nacen de algunos monólogos de los protagonistas. Poesía, teatro, novela coexisten en la obra como si de una rica sinfonía plena de matices se tratara. No he podido evitar que la lectura del primer capítulo evocara en mí el esfuerzo realizado por Roger Martin du Gard para renovar la forma literaria de la novela. El escritor buscaba nuevos caminos que le permitiesen modernizar la forma de la escritura de la narración. Ello se pone de manifiesto en la obra *Jean Barois* que está escrita como si de una obra de teatro se tratara. Las didascalias substituyen el papel del narrador y la acción avanza mediante el diálogo. Escrita a principios del siglo XX se habló a propósito de ella de novela teatral o de novela dialogada sin que ninguno de los calificativos resultase certero y determinante en lo referente a su definición. La experiencia no fue lo suficientemente satisfactoria, ya que después de un nuevo

intento con su magna obra *Les Thibault*, Roger Martin du Gard se decidió por la escritura tradicional, pero sin renegar del bagaje adquirido. Y todavía hoy la lectura de *Jean Barois* nos sorprende por su frescor y sus aires innovadores. Ha transcurrido más de un siglo y la obra de Justo Sotelo soluciona algunos de los planteamientos que preocuparon al escritor francés, mezclando los géneros, innovando el campo de la técnica novelesca, sin que ello resulte artificial, sino más bien fluido y armonioso en un intento por hacer desaparecer la fronteras del género en el campo de la creación literaria.

Las primeras líneas de la escena primera son determinantes para el conocimiento del protagonista: Gabriel Relham, que se halla en su casa, “una vieja buhardilla de la calle Atocha de Madrid”. Nos damos cuenta de que no es un desconocido para nosotros. Justo Sotelo había publicado ya en 2008 un artículo sobre este personaje: “Gabriel Relham, autor del Aleph” en la revista *Hesperia, culturas del Mediterráneo*. Sabemos que Gabriel es el poeta del título del libro, probablemente un alter-ego del propio escritor, que vive en el mismo lugar que lo hiciera antaño el propio autor. Y que se halla fascinado por *El Aleph*, la obra de Borges siempre tan presente en el imaginario de Justo Sotelo y que recorrerá también las páginas de *Poeta en Madrid*. Gabriel no está solo, le acompañan diversos personajes: Rodolfo y Marcelo, por un lado y Mimí y Museta por el otro. La escena tiene un claro intertexto en *La bohème* de Puccini, ya que reproduce sus personajes y su ambiente, como el café Momus, al tiempo que la mención *Che gelida manina* al inicio del monólogo alude claramente a la opera. Otro personaje se introduce en el texto, Elvira, la exmujer del poeta a través de la fotografía. Si la escena primera está dedicada a Puccini, la escena tercera en que encontramos de nuevo a Gabriel en la buhardilla está dedicada a Mozart, a través del personaje de Don Juan, que lo es también del poeta. La alusión al mes de febrero (“Yo también nací en febrero- dice Don Juan-), mes del nacimiento de Justo Sotelo, alude claramente a su personalidad reflejada en Gabriel y en Don Juan. Dos mundos se aluden en las diferentes escenas del capítulo, por una parte el mundo de la bohemia, escenas 1 y 5 y por otra el de los amigos de Gabriel Relham, entre los que se encuentra su exesposa Elvira, el actual amante de ésta, Luis, y Alfredo y Ruth dos empresarios amigos suyos, que protagonizan, junto a algún que otro personaje las escenas 2 y 4 así como la 6, aunque en esta última se les añaden los críticos. El tema esencial de ese capítulo, entre otros muchos, parece ser el sentido profundo de la creación, la lucha entre la tradición y la modernidad, conservar en las obras la temática de siempre o tratar de romper ese prisma con planteamientos innovadores. Elvira le reprocha a Gabriel su respeto a la tradición con el personaje de Don Juan, y este se rebela frente a un sentido conservador de su existencia. Bajo el título “Don Juan y la bohemia” este capítulo 1 con las

cinco primeras escenas fue publicado en la revista *Tarántula* el 23 de Marzo de 2013 y también en el blog de Justo Sotelo el mismo día en la rúbrica “Las tertulias de Justo Sotelo. Literatura”. En esta publicación las escenas 3, 4 y 5 presentan ligeras modificación respecto al texto publicado por la Editorial Huso. Es interesante señalar que esa primera publicación va acompañada de ilustraciones, la mayor parte pictóricas, incidiendo en el sentido de obra total, caro al autor, que preconiza la alianza de literatura, pintura y música entre otras artes. Particularmente hermosas son las reproducciones de *Don Juan Tenorio visto por Dalí* y la de una *Mujer desnuda* sin nombre de autor que ilustra la frase “Los blancos pechos de una mujer no necesitan saber idiomas”. Por otra parte, algunas alusiones literarias de este capítulo son particularmente representativas como cuando los cuatro bohemios de la escena 5 brindan por el amor, haciendo referencia a una conocida frase de Dumas: “todos para él y él para todos” que podría corresponderse a “tous pour un, un pour tous” de *Los Tres Mosqueteros*.

El capítulo II nos introduce en el encuentro de las mujeres que le aman con Gabriel. Sin duda lo más interesante es la confesión de Ruth porque ella nos lleva a uno de los personajes más importantes de este capítulo: André Gide. Ruth confiesa la admiración de su padre hacia este autor y su descubrimiento por casualidad de la obra de Relham sobre ese tema: *Isabel de Gide*, cuya representación se realiza a los acordes de la música de Mahler, incidiendo en la relación de literatura y música. Gide publicó su obra *Isabelle* en 1911, y no es extraño que Justo Sotelo la escoja pues en ella se encuentran resumidos algunos de los problemas que aquejaron al escritor francés sobre el papel de la novela y su creación. No en vano Gabriel insiste en la poca diferencia existente entre una obra de teatro y una novela. Debemos señalar que Gide califica su obra como “récit” huyendo del término “novela”. Y ello es significativo. En realidad el autor se interroga sobre las características de un género preciso, la novela, pero lo esconde tras una reflexión sobre el poder de la literatura y la capacidad del artista para descifrar los signos oscuros de la realidad. Puesto que Gabriel se siente atraído asimismo por el carácter de encuesta policial que entraña el relato y por ello evoca al mismo tiempo las películas que lo impactaron—39 *escalones* o *Entre los muertos*—o los maestros del género Hitchcock, Welles, Coppola, Ford, Allen, Rohmer o Erice. La alianza entre cine y literatura se pone así de manifiesto. El propio Gide sintió esa fascinación por el cine y de hecho *Isabelle* fue objeto de un telefilm de Jean-Pol Roux en 1970. El escritor había compartido antes anhelos y experiencias con su amigo Marc Allegret. Pero volvamos al relato. En la época en la que escribe *Isabelle*, Gide aspira a renovar el género, sin hacer concesiones a la estética realista que presidio su desarrollo a finales del siglo XIX. Utiliza a Gérard Lacase como un aprendiz

narrador al que atribuye, para mejor denunciarlos, diferentes prejuicios relativos a la naturaleza del género. Su propuesta es cuestionar el relato en su sentido más tradicional. A mi entender, ello es lo mismo que se propone con su obra-*pastiche* *Isabel de Gide* Gabriel Relham y al mismo tiempo su autor Justo Sotelo. Añadiendo a ello el interés por la fotografía que ya habíamos atisbado en el capítulo primero pero que en este adquiere una importancia primordial, como signo de la modernidad.

Los conceptos de belleza, de amor y de tiempo y la reflexión sobre los mismos constituyen lo esencial de la escena 3, protagonizada de manera indirecta por otro autor también incorporado a las letras francesas, aunque no sea del mismo raigambre que Gide: Beckett, del que algunos personajes hacen su entrada en la obra.

El final de la escena 5 nos pone frente a un intertexto que se mantiene presente a lo largo de toda la obra, sobre todo a través de la denominación teatro Fausto que alude a la obra homónima de Goethe y que es la protagonista del final de la escena que nos ocupa. Gabriel se convierte en actor y encarna a Mefistófeles, lo que establece en cierto modo un nexo de unión con su Don Juan personaje. Las fronteras entre el autor y el actor se confunden y es difícil delimitarlas.

El capítulo III contiene una única escena y está dominado por la sombra de Borges. Ya hemos aludido con anterioridad a la idea que Gabriel Relham se identificaba con este autor puesto que Justo Sotelo lo consideraba el autor del Aleph en su artículo de 2008. Gabriel alude al cuento de Borges *El hombre de la esquina rosada* y engarza sus personajes principales, Francisco Real, la Lujanera y Rosendo Juárez con la música de Debussy personificada en *la fille aux cheveux de lin* para entablar luego un diálogo con Elvira y recordar el sentimiento amoroso que los unió. Reminiscencias literarias –*Ulises* de Joyce, Foster, Neruda, Morrison, Coetzee-, picturales –Renoir- o musicales –Mahler, Beethoven-recorren su conversación.

El capítulo IV se abre con una escena que nos ofrece un monólogo de Gabriel en dónde el joven reflexiona sobre su condición y el sentido de su existencia y de su trabajo, plagado de reminiscencias literarias y de alusiones a las modernas redes sociales y a los principales elementos de la digitalización con la evocación de los paraísos de Joyce y Proust. El resto del capítulo es un homenaje a Mahler y a Beethoven que nos ofrecen su obra en toda su perfecta desnudez.

El capítulo V se compone de una única escena de la cuál Gabriel es el protagonista. Le vemos sumergido en la una banal cotidianidad, casado y con dos hijas pero dominado por el demonio de la escritura representado por el Aleph y la vida de Borges con las mujeres que amó, Beatriz Viterbo o Norah Lange que se le escapó en brazos de Oliverio Gironde. La imagen de Beatriz le lleva a Dante y también a Virgilio y la creación literaria que da sentido a su existencia se apodera de él antes de regresar a su mundo iluminado ahora por el placer de la escritura.

El capítulo VI cierra la novela y lo hace con la entronización de un nuevo personaje, el bufón, producto de la imaginación de Gabriel o simplemente de la literatura. El círculo de Gabriel —Elvira, Ruth, Alfredo, Luis— discuten sobre la personalidad de Gabriel y las características de su escritura, tomándola con el bufón del que Alfredo no soporta las intervenciones. Gabriel duda de la validez de su obra, del poder de la misma y sorprendentemente un incendio acaba con su vida en su casa. Es como si el destino de poetas como Chatterton, Victor Escousse o Auguste Lebras se hubiese repetido en el tiempo; ellos desaparecieron como una manera de inmortalizar su obra, en un intento de dejar para siempre una huella en la historia de la literatura. Gabriel Relham, aquejado tal vez del mismo mal, en su lucha por la innovación del lenguaje literario, decide quizá seguir su camino, marcando así un hito en la historia del pensamiento. Al tiempo le corresponderá dar el veredicto.

La obra nos ofrece asimismo un toque de modernidad con las diferentes alusiones a las redes sociales de todo tipo y con la entrada de la moda y de diseñadores específicos que configuran las diferentes maneras de vestir de los personajes: Future Casual, Nina Pomellano, Valentino, Chanel, J+G, Carmina Rotger, Hugo Boss, Markus Huemer, Custo, Jil Sanders, Exte, Francisco Valiente, Costume Nacional, Jeremy Scott, Naoki Takizawa, Yves-Saint Laurent, Tom Ford, Agatha Ruiz de la Prada, André Courrèges, Max Mara, Christina Roth, Miguel Adrover marcan con su huella particular el carácter de sus usuarios y dan un toque de especialización del autor en este campo muy interesante. Reflejan su deseo de hacer entrar en el campo literario el lenguaje de la moda y de sus representaciones.

Ha llamado poderosamente mi atención el papel que tiene en la obra el segundo elemento del título: Madrid. La ciudad es el marco de la novela y al autor le basta con la enumeración de algunos lugares emblemáticos para crear una atmosfera y un ambiente que responden al ambiente bohemio y literario que evoca en su novela: Gabriel vive en una buhardilla de la calle Atocha, cerca de la plaza Anton Martín, los personajes evolucionan en lugares como el Teatro Real, el Lhardy que se encuentra en la carrera de San Jerónimo, el Embassy de la calle Alcalà, el cine Goya, o el Café de los Artistas en el paseo de la

Castellana. Todos ellos conocidos y frecuentados por Justo Sotelo, formando parte de su Madrid al mismo tiempo que del Madrid de sus protagonistas.

Nos hallamos frente a una novela extremadamente culta, en la que la cultura se halla incorporada al texto con espontaneidad, con naturalidad, como formando parte esencial del mismo. La personalidad del autor se traduce en cada una de sus páginas, en cada una de sus afirmaciones y su mundo literario y artístico nutre cada una de las páginas de la obra. Obra profunda que nos acerca al deslumbrante mundo del novelista que es Justo Sotelo.

Àngels Santa

Marie Palewska, *Paul d'Ivoi et ses « Voyages excentriques »*. Un romancier d'aventures à la Belle Époque, Paris, Honoré Champion, 2020, 716 p.

Marie Palewska s'est consacrée depuis un certain temps aux recherches en littérature populaire. Cela lui a valu d'être nommée vice-présidente de l'Association des Amis du roman populaire, dont le président est Daniel Compère. Il a été son directeur de thèse sur Paul d'Ivoi, romancier qui a bâti son œuvre à l'ombre de Jules Verne. Elle est aussi archiviste paléographe, agrégée de lettres classiques et possède un doctorat en littérature française. Elle a réalisé une édition du roman *Les Quarante-cinq* d'Alexandre Dumas publiée en 2019 dans la collection Folio classique. Elle nous offre maintenant un livre tiré de sa thèse sur ce romancier extraordinaire, un peu méconnu, qu'est Paul d'Ivoi.

Malgré l'affirmation de Jean-Paul Sartre dans *Les Mots* : « À Jules Verne, trop pondéré, je préférerais les extravagances de Paul d'Ivoi » avec laquelle Marie Palewska commence son introduction, peu de monde connaît aujourd'hui l'œuvre de Paul d'Ivoi.

Il s'agit d'un romancier d'aventures qui a publié entre 1894 et 1917 les « Voyages excentriques », une collection que la jeunesse de la Belle Époque lisait avec plaisir. Ces romans sont très représentatifs de leur temps : ils s'inspirent de Jules Verne, et nous donnent des intrigues qui reproduisent la situation politique du moment de leur écriture.

La plume de Paul d'Ivoi est plutôt bienpensante et soutient la politique du gouvernement de l'époque : appui à l'œuvre coloniale de la France, défense des valeurs de la République et soutien au rayonnement du pays à travers le monde. Ses œuvres, comme leur titre l'indique, s'appuient sur le voyage en terre étrangère avec le support de l'exotisme et de la fantaisie, sans oublier l'aspect policier ou d'espionnage. Il faut aussi tenir compte d'une note essentielle qui va le différencier surtout de son modèle, Jules Verne, la place prépondérante qu'il donne aux femmes, que Marie Palewska a aussi étudié en détail³.

Le livre nous surprend par son caractère exhaustif, qui essaie de rendre enfin justice à Paul d'Ivoi en le dotant d'un outil universitaire précis et complet. La première partie envisage le romancier comme un témoin engagé de son temps en analysant la politique et l'idéologie des « Voyages excentriques » qui célèbrent la grandeur de la France à la Belle époque. Elle étudie l'apologie de

³ Marie Palewska, «La femme chez Paul d'Ivoi : une reine dans les « Voyages excentriques» *L'Ull crític*, Núm. 15-16 : « Femme et littérature populaire », Université de Lleida, 2012, p. 37-55,

la colonisation française, réalisée par l'écrivain, colonisation qu'il considère supérieure à celle des autres puissances, surtout en référence avec l'Angleterre et l'Amérique. Il nous présente en même temps les indigènes marqués par les stéréotypes racistes du moment.

Les autres peuples occupent une place de choix dans l'univers de l'écrivain, les Allemands, les Anglais, les Russes, les Italiens, les Asiatiques, les Chinois, les Japonais, les Américains entre d'autres sont analysés en détail, en insistant sur les caractéristiques octroyées depuis toujours par l'imaginaire collectif français à ces nationalités, mettant en relief les dangers du « péril jaune » pour l'Occident et en dénonçant les mirages de la civilisation américaine avec son impérialisme et son capitalisme.

D'autre part il insiste sur la défense et l'illustration de la grandeur française : il exalte le patriotisme, incarné par ses héros les plus représentatifs ; il s'engage dans le républicanisme en mettant l'accent sur les valeurs républicaines et l'attachement aux symboles de la République. Du point de vue social il est généreux, même s'il s'éloigne des « rouges » et du socialisme révolutionnaire. En ce qui concerne l'esprit religieux, il met l'accent dans les « Voyages excentriques » dans le laïcisme. Il insiste aussi sur le modèle du jeune Français idéal, fondé sur l'énergie et l'action et basé sur la méritocratie et le triomphe des valeurs bourgeoises comme le travail.

Dans la deuxième partie l'auteure analyse la place des « Voyages excentriques » à la Belle Époque où règne le roman d'aventures.

Il mélange adroitement la réalité et la fiction dans les personnalités historiques et les événements les plus représentatifs en accordant une grande place à l'invention. Mais le plus important est la place accordée à l'aventure qui règne tout au long de son œuvre. Aventures exotiques qui ont pour lui une grande importance et qui se fondent sur la documentation et le pittoresque. Il explore toutes les destinations possibles : L'Égypte, la Grèce, les routes de l'Orient, l'Ouest américain pour n'en citer que quelques-unes. Il est aussi attiré par la science qu'il invente et modifie d'une manière fantaisiste et il accorde en même temps une place aux enquêtes policières et d'espionnage.

Pour confectionner ses aventures il se sert des héros qui sont la plupart exemplaires et des héroïnes gracieuses et énergiques, il utilise les méchants comme des faire-valoir du héros. Il envisage plusieurs thématiques parmi lesquelles on peut citer : la quête des origines et l'étrange avec des incursions sur le domaine de la drogue, de la fausse mort, de l'hypnotisme et la folie.

Dans la troisième partie Marie Palewska aborde les moyens matériels utilisés pour la constitution d'une collection en faisant mention de l'éditeur, des journaux qui l'accueillent, des illustrateurs tout au long de la série, du succès atteint et du public visé. Il est évident qu'il s'agit d'une collection pour la

jeunesse, souvent offerte comme cadeau pour les étrennes qui arrive au public par différents chemins assez variés, appuyée par un succès éditorial incontesté.

On ne peut pas nier le talent de Paul d'Ivoi pour l'écriture, une écriture nourrie de références classiques, qui accorde la primauté à l'action et au dialogue. Il faut insister sur la théâtralité des intrigues qui s'explique pour l'amour de l'auteur pour le théâtre. Il s'appuie sur une esthétique de l'excentrique qui constitue un trait particulier de l'écrivain, qui explique en grande partie son succès.

L'étude se termine par un appendice qui étudie la postérité de Paul d'Ivoi et par une conclusion qui revendique la modernité de cet auteur et prône sa lecture.

Ce magnifique travail est accompagné d'un admirable appareil critique. Nous trouvons au fil de la lecture une grande quantité de notes au pied de page qui éclaircissent et complètent la lecture. A cela il faut ajouter une précise bibliographie des « Voyages excentriques » qui répertorie toutes les versions connues de chaque volume en tenant compte de la première version en feuilleton, des éditions du vivant de Paul d'Ivoi, des éditions postérieures et des différentes adaptations. Suit une bibliographie générale très complète qui nous offre le détail de toutes les sources (d'archives, imprimées et numériques) et une bibliographie sur Paul d'Ivoi d'une excellente exhaustivité et d'une richesse extraordinaire pour terminer avec un index de nom propres très utile avec un ouvrage des dimensions du présent.

Marie Palewska nous offre un travail extraordinaire, très complet, très documenté qui devient un instrument incontournable pour l'étude et la connaissance de Paul d'Ivoi.

Àngels Santa

Núria Añó, *El salón de los artistas exiliados en California*, Independently published, Tapa blanda: ISBN:978-1658631631, 2020, 289 p.

Núria Añó nos ha acostumbrado a una narrativa escrita en catalán que se manifiesta desde 2006 con la aparición de *Els nens d'Elisa*, a la que seguirán *L'escriptora morta* (2008), *Núvols baixos* (2009) y *La mirada del fill* (2012), todas ellas fruto de una escritura exigente que quiere ir más allá de los límites del localismo para adentrarse en un relato globalizador, de carácter universal, que refleje alguno de los problemas fundamentales del alma humana. Ahora aborda un género distinto, en una lengua diferente. Se trata del género biográfico que cultiva dándonos una exhaustiva visión de Salka Viertel y lo hace en castellano, lengua que coexiste en su imaginario con el catalán, que había escogido en experiencias anteriores.

No es tarea fácil la emprendida por la escritora. El género biográfico posee otras leyes y otros mecanismos distintos al género novelístico. Ha necesitado años de investigación para llevar a cabo su propósito y poder culminar la apasionante vida de esta mujer que conoció a algunos de los personajes más representativos del mundo cultural europeo y americano de la primera mitad del siglo XX. Encontramos, sin embargo, a faltar su estilo novelesco al que nos tenía acostumbrados y nos hubiera gustado que optase por una biografía novelada que nos hubiera permitido recuperar los aciertos de sus primeras obras.

A lo largo del *Salón de los artistas exiliados en California* seguimos detalladamente las peripecias de la vida de Salka Viertel, de soltera Steuermann, desde su nacimiento hasta su desaparición pasando por su matrimonio con Berthold Viertel, con quien tuvo tres hijos, su establecimiento en Mabery Road en dónde crearía su prestigioso salón, su amistad con insignes actrices como Greta Garbo, su trabajo como guionista en la MGM, su separación matrimonial, su regreso a Europa, la escritura de su autobiografía en Suiza, en dónde pasará los últimos años de su existencia. Todo un mundo que emerge de la pluma de Núria Añó que recrea la atmósfera singular que envolvió la vida de Viertel poniendo especial énfasis en su relación con la Divina, la magnífica Greta Garbo, cuyo halo atraviesa las páginas de la biografía dejando una sombra indeleble. Ella está siempre presente con su inconfundible atractivo y con su presencia insuperablemente embriagadora. Percibimos la posible relación amorosa entre ambas mujeres que la biógrafa deja vislumbrar a través de los continuos intercambios entre ambas, de las cartas, de las relaciones mantenidas, de las insinuantes miradas, de los retenidos gestos, de toda la dialéctica inherente a la pasión que preside sus encuentros y su vivir cotidiano. Greta

se erige en la verdadera protagonista de una historia que adquiere nostálgicos tintes de tristeza en su desarrollo, después de algún que otro momento álgido. Ella ilumina el libro como iluminó en determinadas ocasiones la vida de Salka Viertel.

Libro interesante, que nos permite conocer de cerca el mundo apasionante de los exilados europeos en América durante el auge del nazismo en Europa y que los confronta con pericia y acierto con los nativos del continente, reuniendo una amalgama de genialidades que despiertan nuestra curiosidad.

La lectura es amena, nuestro interés no decae, a lo largo de las páginas se acrecienta y nos lleva a desear un desarrollo más detallado de los sentimientos y de los avatares de los principales personajes.

Núria Añó maneja con soltura la abundante documentación reunida para la realización de la obra, sin dejar que nunca ella se apodere del primer plano y dando siempre la voz y la palabra a Salka Viertel cuya vida se desvela ante nuestros ojos poderosa y fascinante. Lectura recomendable, pues, por su viveza y su sutileza.

Àngels Santa

Dictionnaire Marguerite Duras, Bernard Alazet & Christiane Blot-Labarrère (dir.), Paris, Honoré Champion, 2020, 716 p.

L'écriture d'un dictionnaire littéraire d'auteur s'avère toujours une tâche difficile. On voudrait dépasser le simple ordre alphabétique et trouver une distribution originale du corpus. Le choix des entrées est aussi problématique : les œuvres de l'écrivain s'imposent, mais à part cela, il y a un tas de thèmes qu'il faut traiter et nécessairement on ne peut pas tout faire, une sélection est nécessaire. Les auteurs du dictionnaire sur Marguerite Duras se sont sans doute posé ces problèmes et y ont donné une solution convenable et rigoureuse du point de vue intellectuel.

Comme ils l'indiquent dans l'avant-propos il faut d'abord tenir compte de l'œuvre de l'écrivaine. Il ne s'agit pas d'une œuvre égale : elle est, selon leurs propres mots, d'une part « abondante » et d'autre part « multiforme ». Abondante car les ouvrages dépassent la soixantaine, ce qui est un chiffre considérable. Et multiforme car elle, tout au long de sa vie, a touché à tous les genres ou presque. Nous avons le choix entre romans, récits, pièces de théâtre, films, livres d'entretiens, textes autobiographiques, poétiques, journalistiques, ce qui est très riche mais en même temps très compliqué.

Pour rendre compte de cet univers complexe les auteurs ont choisi trois types de notices. Il y a d'abord les notices consacrées à une œuvre déterminée envisagée dans sa totalité, c'est-à-dire, quand la même œuvre est l'objet d'une création littéraire et d'un film on traite les deux aspects facilitant le dialogue entre le cinéma et la littérature. Cela permet de donner une vision globale de chaque œuvre de l'écrivaine. Le deuxième type de notices présente les grands thèmes, en tenant compte aussi des aspects esthétiques, philosophiques et stylistiques, il s'agit d'une partie très importante qui étudie en profondeur le travail de l'auteure et qui occupe une place très importante du livre. Finalement il y a un troisième type de notices consacrées aux personnes intimes de Marguerite Duras : les intellectuels, les artistes, les amis qui ont été à côté d'elle pendant son existence et son travail.

Le dictionnaire n'est pas un ouvrage individuel. Ce serait une tâche difficile étant donné les dimensions de l'ouvrage et la variété de thèmes traités. Il s'agit d'un travail collectif, qui réunit la plupart de spécialistes de l'œuvre durasienne, aussi bien français qu'étrangers en faisant une place aux jeunes chercheurs qui apportent un regard nouveau et actuel sur l'œuvre. La multiplicité des points de vue permet d'approfondir dans l'univers de l'écrivaine et de traiter tous les différents thèmes envisageables.

Nous avons regardé quelques entrées avec un spécial intérêt, étant donné leur signification dans la vie et l'œuvre de Marguerite Duras. Nous prenons comme exemple l'entrée consacrée à *L'Amant* par Anne Cousseau. Elle

est maître de conférences à l'Université de Lorraine et a consacré plusieurs articles et ouvrages à Marguerite Duras parmi lesquels nous pouvons remarquer *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras* publié par Droz en 1999. Elle a aussi collaboré à l'édition des œuvres complètes de l'écrivaine à la Pléiade. Quatre pages sont dédiés à *L'Amant* où l'auteure essaie de faire le parcours de l'évolution de l'œuvre. Publié le 3 septembre 1984 aux Éditions de Minuit, c'est un succès immédiat. Marguerite Duras passe à *Apostrophes*, l'émission de Bernard Pivot, le 28 septembre et obtient le prix Goncourt le 12 novembre. Des échelons qui mènent à la gloire qui se concrétise dans le chiffre de ventes : deux millions et demi d'exemplaires vendus. L'origine se trouve dans un projet de photographies commentées, idée de Jean Mascolo, abandonnée ultérieurement quand Marguerite Duras se consacre à l'écriture du roman.

L'idée d'une écrivaine difficile devenue tout de suite écrivaine populaire associant amour impossible et érotisme et exotisme fait fortune. C'est un récit au parfum de scandale. Il y a le quittement de la mère, l'abandon de l'Indochine et de ce premier amant qui l'accompagne dans le passage à l'âge adulte. Duras utilise une écriture singulière, l'écriture courante qui libère la mémoire et qui mélange quatre périodes temporelles d'une grande importance : l'enfance, l'adolescence et la rencontre avec l'amant, la guerre et l'après-guerre, le temps de l'écriture. *L'Amant* c'est comme une suite à *Un barrage contre le Pacifique* dont les prolongements sont *L'Amant de la Chine du Nord* et *La Vie Matérielle*.

Il y aura un film tiré du roman, réalisé par Jean-Jacques Annaud en 1989 met en évidence les difficultés d'une collaboration délicate.

Une courte biographie, essentielle, accompagne l'entrée et le renvoi à d'autres entrées en rapport avec l'entrée envisagée.

Cette entrée met en valeur l'idée exprimée par les directeurs du dictionnaire que l'œuvre et la vie « sont les deux visages d'une unique aventure ». Avec *L'Amant* le culte à la mémoire se met en place et prend forme l'un des éléments essentiels de l'œuvre de Marguerite Duras : le désir.

Un appareil critique remarquable accompagne le dictionnaire. Comme prologue quatre pages avec les abréviations des éditions de référence, très utile pour une bonne utilisation du dictionnaire. Et comme épilogue la liste des collaborateurs/collaboratrices au dictionnaire qui permet d'identifier la paternité des entrées, une bibliographie exhaustive des œuvres de l'écrivaine dans les différents formats et une table de matières indispensable pour bien utiliser cet outil. À cause de tout cela, ce livre s'avère incontournable pour les spécialistes de l'écrivaine ou les simples amateurs de son œuvre.

Àngels Santa

Joris-Karl Huysmans, *A pique*, Edición, estudio y traducción de Francisco Domínguez González, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2020.

Este libro nos ofrece la traducción de un relato corto de Huysmans, *À vau-l'eau*, escrito en 1881 y publicado en Bruselas a principios del siguiente año. Su autor, Francisco Domínguez González, consagró su tesis doctoral a su creador⁴ y nos ofrece ahora un brillante y detallado trabajo, exhaustivo y preciso, sobre esta obra, muy interesante en la trayectoria de Huysmans, pese a su brevedad. Acompaña la traducción un detallado aparato crítico que nos permite abordar su lectura con una serie de utensilios que la hacen más asequible y facilitan su comprensión.

El estudio preliminar se halla dividido en varios apartados. En el primero, a través de una cuidada cronología sobre la vida y la obra de Huysmans, podemos seguir el desarrollo del escritor a lo largo de su vida, incidiendo en los principales acontecimientos que la configuran al tiempo que vemos evolucionar su credo estético. Algunos detalles merecen especial mención como el legado de su padre, una copia de un *Monje* de Zurbarán, que el autor conservó hasta su muerte y que prefigura en cierto modo el camino espiritual al que se halla predestinado. O su experiencia administrativa, iniciada en 1866, como trabajador en el Ministerio del Interior, tan crucial para la obra que nos ocupa, y que termina con su jubilación en 1898. En el segundo, Francisco Domínguez se propone responder a la pregunta “¿Quién es Huysmans?” situándolo entre los escritores de su época. Es interesante la afirmación que realiza sobre uno de sus protagonistas André Fayant, héroe de *En ménage*, que considera un precursor de Folantin, personaje de *À vau-l'eau*, “y avatar de ese personaje misántropo, solitario y volcado en la contemplación estética que culmina en *Des Esseintes*” (p. xxii), héroe de su novela más conocida, *À rebours*, puesto que establece una filiación entre los tres y el propio escritor. También se plantea la naturaleza de su naturalismo, que puede ser considerado íntimo o individualista y que evoluciona con la figura de la novela *Là-bas*, Durtal, otro de los héroes que se hallan en contacto con los que hemos mencionado anteriormente y que explicitan el carácter autobiográfico del universo huysmaniano. A partir de él “la escritura de Huysmans se centraría más bien en los conflictos entre el cuerpo y el alma, de sus reactivos, de sus relaciones mutuas” (p. xxv). En el tercer apartado se estudia la situación concreta de *A pique* en su siglo y

⁴ Francisco Domínguez González, *Huysmans, identidad y género*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2009.

en la producción del escritor. Domínguez analiza la situación de Huysmans con relación a sus contemporáneos y nos da las claves del significado de la obra. Nos encontramos frente a un héroe demacrado al que seguimos “en la pobre satisfacción de sus necesidades cotidianas, consciente de que su falta de recursos económicos le ha abocado a una frustración permanente y sin solución” (p. xxxiv). Se trata de “un personaje definitivamente solo, a merced de la crueldad urbana y de sus agentes provocadores, que será el germen de los deseos de enclaustramiento y de separación de la sociedad en que vivirá el resto de los personajes de Huysmans” (p. xxxvi). El cuarto apartado incide en el soltero vocacional, mostrándonos al antihéroe del VI distrito. Podemos constatar los diferentes aspectos que constituyen la personalidad de Folantin, comparados con sus antecedentes, pero lo que realmente llama nuestra atención es la descripción del espacio en el que transcurre el relato, ese París del distrito VI que era también el París de Huysmans y que reconocemos y amamos a través de su recreación y de sus fieles descripciones. Para acabar nos encontramos con una crítica del Nuevo Mundo, identificado con los Estados Unidos que nos ofrece un “planteamiento vital centrado en la ganancia y la acumulación” (p. L). Huysmans constata con tristeza, en aras de esta influencia, la decadencia de la sociedad tradicional. Muchos otros seguirán su ejemplo, denunciándolo como George Duhamel en su libro *Géographie cordiale de l'Europe*, publicado en 1931. El quinto apartado está dedicado a unos comentarios del traductor sobre su traducción. El traductor se posiciona por una traducción “en una evidente equidistancia entra la fidelidad a la letra y la fidelidad al sentido” (p. LVII), según George Steiner. Para ejemplificar ese modelo no duda en ofrecernos casos concretos que explican su elección y que muestran su interés por la traducción literaria. Cabe destacar la traducción del título, realizada con un particular esfuerzo por recoger todos los matices del mismo en la lengua de partida, como es la influencia de los elementos acuáticos en el pensamiento de Huysmans. El último apartado se halla dedicado a una bibliografía de referencia, que recoge las ediciones del siglo XX de las obras de Huysmans, las versiones efectuadas de las mismas en castellano, una selección de estudios sobre el autor entre los que se incluyen algunos españoles y por últimos las obras utilizadas para el estudio preliminar y las diferentes notas que acompañan la traducción. Cabe destacar asimismo la referencia a algunas webs para completar el panorama.

La traducción está acompañada de una serie de notas de carácter exhaustivo que enriquecen el texto, explicándolo y dando las claves para un mejor entendimiento del mismo. Citemos como ejemplo la nota 46 (p. 29) que se refiere a la traducción de “volumes de vers qui battaient de l’aile à toutes les brises”. El traductor nos explica con todo detalle su particular opción “Libros de versos condenados al fracaso” que resulta sumamente adecuada y convincente. En el terreno de las notas culturales podemos citar la 73 (p. 45) sobre “Coquelin” que destaca por su claridad y minuciosidad.

El disponer de esta nueva traducción de *À vau-l'eau (A pique)* es un elemento valioso que nos permite acrecentar el patrimonio de la difusión de este autor en lengua española.

Àngels Santa

George Sand, *Lucrezia Floriani*, 1847, *Le Château des Désertes*, 1851, édition critique par Amélie Calderone avec la collaboration d'Olivier Bara, in *Œuvres complètes* sous la direction de Béatrice Didier, Paris, Honoré Champion, 2021, 594 p.

George Sand retrace dans *Lucrezia Floriani* l'histoire d'une partie de ses amours avec Chopin. Elle nous offre un récit qui obéit aux conventions romantiques : des amants, très différents, s'aiment et se déchirent. L'amour et la mort sont présents tout au long du développement de l'œuvre. Éros et Thanatos se donnent la main pour mener la passion amoureuse aux extrêmes.

Le prince Karol de Roswald doit affronter une double perte : celle de sa fiancée qu'il aimait tendrement et celle de sa mère. Son ami, Salvador Albani, le mène chez Lucrezia, comédienne de grand renom et mère célibataire. Ils rencontrent son père, Renzo Menapace, personnage peu accommodant. C'est un roman d'artistes qui va trouver sa suite dans *Le Château des Désertes*. Karol et Lucrezia tombent amoureux l'un de l'autre et vivent une passion envoûtante mais la jalousie, le désir, les remontrances finissent par les détruire. Ce sont dix années de gloire et de déchéance qui se terminent par la mort de Lucrezia et par la solitude de Karol dont l'avenir demeure incertain.

Dans *Le château des Désertes*, l'écrivaine va nous présenter, parmi d'autres sujets, ce que nous pourrions appeler « le théâtre d'improvisation » qu'elle avait essayé à Nohant. La romancière va opposer le théâtre joué sur une scène, un théâtre fidèle, classique, presque parfait, qui prend le visage d'un opéra, mais sans âme, à un théâtre vivant, né de la création et de l'improvisation.

Dans les premiers chapitres le protagoniste, Adorno Salentini, celui qui raconte l'histoire à la première personne, est invité par une duchesse italienne dont il est épris aux débuts, dans un opéra italien, de Clélio Floriani. Ce personnage a une aura spéciale, car il est le fils de la célèbre Lucrezia Floriani, à laquelle George Sand a déjà consacré un roman. Tout fait penser que le jeune homme remportera un grand triomphe. Cependant malgré ses qualités et sa beauté, les espoirs sont déçus et Clélio ne peut pas offrir ce que l'on attendait de lui.

En face de Clélio il y avait eu, cette nuit, une autre artiste, une femme qui s'était effacée pour mieux laisser briller l'étoile du jeune homme. Il s'agit de Cécilia Boccaferri qui émeut profondément le narrateur.

Cette présentation du monde du théâtre est dans cette partie du roman, sociale et collective. Les deux acteurs offrent leur art au public et se produisent devant la scène pour recevoir son admiration et sa confirmation. Dans les chapitres qui suivent la romancière va nous présenter une autre conception du théâtre, toute différente, plus vivante, fondée sur l'improvisation.

Le narrateur va retrouver par hasard dans un château abandonné Cécilia Boccaferri avec son père, artiste et metteur en scène, et les quatre fils de la Floriani faisant partie d'une troupe qui s'adonne au véritable théâtre. Ce roman, participe, comme celui de *Lucrezia Floriani*, du roman qui met en scène la vie artistique et la vie des artistes.

Amélie Calderone en collaboration avec Olivier Bara nous offre l'édition critique de ces deux romans publiés par Honoré Champion dans un seul volume, respectant l'idée qu'il s'agit d'un diptyque qui se complémente.

Il s'agit d'une édition très complète dont Amélie Calderone réalise la présentation. Elle nous explique les circonstances qui président la naissance de ces deux romans et leur première publication, à plusieurs années d'intervalle, dans des périodiques distincts. En 1853 Hetzel va les regrouper mais ils sont publiés accompagnés d'autres ouvrages de George Sand, en leur enlevant par ce fait le caractère de diptyque. Elle nous fait après la description du sujet des deux romans en insistant sur les liens qui les unissent et sur la vision sur le théâtre qu'ils apportent pour analyser après la signification de *Lucrezia Floriani* comme un roman intime qui dévoile certaines circonstances de la vie privée de l'écrivaine même si elle refuse l'interprétation biographisante. *Le Château des Désertes* appartient aussi au domaine de l'intime mais le sujet est moins polémique. George Sand refuse à nouveau la lecture biographique. Il s'agit sans doute des romans, de la littérature ; cependant, on ne peut pas nier que la vie a été utilisée comme inspiration littéraire malgré toutes les transpositions et modifications artistiques réalisées. D'autre part, il est très intéressant d'insister dans l'idée qu'il s'agit des romans de l'artiste, des romans qui insistent sur les régénérations artistiques et présentent une profonde réflexion sur l'art et sa portée.

Les deux romans sont précédés d'une histoire éditoriale du texte qui établit les éditions du XIXe siècle et les éditions modernes et qui nous présente aussi l'état des manuscrits trouvés concernant les deux ouvrages. Suit une note sur l'établissement du texte et le relevé des variantes.

Plusieurs notes parcourent les romans apportant des informations complémentaires très riches qui aident la lecture et permettent d'approfondir dans la connaissance des circonstances qui les entourent. Après chaque roman nous trouvons la liste des variantes.

L'ouvrage se termine avec une série d'annexes : sur *Lucrezia Floriani* des lettres et des textes de George Sand et des textes concernant la réception critique à l'époque de la parution du roman ; sur *Le Château des Désertes* des lettres de George Sand, des textes concernant la réception critique à l'époque de la parution du roman et un texte de Maurice Sand tiré de son ouvrage *Masques et Bouffons*.

Suit une bibliographie sélective très exhaustive qui comprend les ouvrages de George Sand, les études sur George Sand, d'autres ouvrages et études et autres ouvrages littéraires et témoignages cités.

Et pour terminer la liste des noms de personnes et de personnages et des noms de lieux dans les deux ouvrages présentés séparément.

Le tout constitue un matériel précieux pour la connaissance des deux romans et se révèle un outil indispensable pour le travail universitaire sur l'œuvre de la romancière de Nohant.

Àngels Santa

L'ULL CRÍTIC

Segona etapa

Nºs 23-24

Informació sobre *L'Ull crític. Segona etapa*

Revista d'estudis de llengua i literatura franceses i francòfones. Nascuda amb la voluntat de difusió internacional dels resultats d'investigació acadèmica, recull articles originals i inèdits sobre els camps esmentats, així com sobre aspectes culturals, de literatura comparada, de recepció relacionats amb els anteriors. Inclou també notes o ressenyes bibliogràfiques d'obres publicades recentment.

Té una periodicitat biennal i està dirigida i coordinada per l'àrea de Filologia Francesa del Departament de Filologia Clàssica, Francesa i Hispànica de la Facultat de Lletres de la Universitat de Lleida, editada i distribuïda per les Edicions de la Universitat de Lleida. Disposa d'ISSN (1138-4573) i d'ISBN.

***L'Ull crític. Segona etapa* apareix indexada a les bases de dades següents:**

DICE (Difusión y Calidad Editorial de las Revistas Españolas de Humanidades y Ciencias Sociales y Jurídicas), Catálogo Latíndex, RESH (Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades), CIRC (Clasificación integrada de revistas científicas), Dialnet i a la base de dades ISOC. A més és accessible en la seva totalitat al portal RACO (Revistes Catalanes amb Accés Obert). Actualment la revista està en procés d'indexació a altres bases de dades especialitzades nacionals i estrangeres.

Informació per als autors

Les propostes d'articles rebudes seran avaluades conforme al sistema de revisió anònima a càrrec d'un mínim de dos especialistes en la matèria (*peer-review*), que seran designats per l'Equip Editorial de la Revista. En cas de divergència d'opinions es recorre a l'opinió d'un tercer. El Consell de redacció decidirà, en el termini de tres mesos després de rebre l'original, si procedeix a publicar-lo a la vista dels informes emesos. No es tornaran els articles als autors però se'ls informaran mitjançant una comunicació raonada. També s'acusarà recepció al moment de l'arribada dels articles.

El Consell de redacció es reserva igualment el dret a desestimar aquells articles que no compleixin les normes de presentació.

Els autors són responsables del contingut dels seus articles i de la seva veracitat. Es comprometen a proporcionar indicacions sobre les fonts

d'informació. Són també responsables de la reproducció d'il·lustracions subjectes a drets d'autoria.

Normes per a la presentació d'originals a la revista

Les propostes d'articles, redactats en català, espanyol o francès, s'enviaran a Àngels Santa, Àrea de Filologia Francesa, Universitat de Lleida, Plaça de Víctor Siurana, nº 1, 25003 Lleida (Espanya) o al correu electrònic: angels.santa@udl.cat. Els articles s'han de trametre abans del 30 de setembre de cada any en el programa *Word* per PC. Els articles no tindran un llargada superior a 30.000 ó 33.000 signes les notes incloses. El text respectarà els usos pel que fa a l'ortografia, l'accentuació i la puntuació. Les cites es presentaran sagnades en referència al text de l'article i aniran sense cometes. Les cites breus es col·locaran en el text entre cometes. S'aconsella pel text en general la font: Times New Roman, 12 p, interlínea 1,5, per les cites sagnades al text 11p. , per les notes a peu de pàgina, 10 p. El títol ha de figurar en l'idioma de l'article i en anglès; anirà centrat i en negreta. Els noms i els cognoms de l'autor en versaletes, davall i a la dreta, seguits, per aquest ordre, de la universitat a la que pertany i del seu correu electrònic.

Cada article anirà precedit de 4 resums d'unes 150 paraules, en català, francès, espanyol i anglès. Seguiran als resums les paraules clau representatives del contingut de l'article, segons l'esquema següent: Resum/ Paraules clau, Résumé/Mots Clés, Resumen/Palabras Clave, Abstract/Keywords.

Pel que fa a les referències bibliogràfiques, cal seguir les normes il·lustrades pels models següents:

- a. Obra: René BRAY, *Molière, homme de théâtre*, Paris, Mercure de France, 1954, p. 45.
- b. Article de publicació periòdica o capítol de recull col·lectiu: Moïse LE YAOUANC, "Les origines gasconnes de Renan", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, mai-juin 1980, nº3, p. 384-395; Robert AULOTTE, "La Lucelle de Louis le Jars" in *Mélanges d'histoire littéraire (XVIe-XVIIe siècle) offerts à Raymond Lebègue*, Paris, Nizet, 1969, p. 69-80.
- c. Publicació electrònica : Sylvie LAURENT, « Le tiers-espace de Léonora Miano romancière afropéenne », *Cahiers d'études africaines*, nº 204, 2011. En ligne, <<http://etudesafricaines.revues.org/16857>>. Consulté le 27- 01-2017.

Les ressenyes aniran encapçalades per la referència complerta del llibre ressenyat: nom de l'autor, títol, nom de l'editorial, lloc de l'edició, any de la publicació, i nombre de pàgines de l'obra. El nom de l'autor anirà al final del seu text. Només es podran fer ressenyes dels llibres enviats pels seus autors a la redacció de *L'Ull crític* (veure adreça senyalada més amunt per la recepció d'articles). L'equip editorial encarregarà les ressenyes, encara que s'admeten propostes sempre que vagin acompanyades per la tramesa del llibre a ressenyar.

L'ULL CRÍTIC

Segona etapa

Nºs 23-24

Présentation de *L'Ull crític. Segona etapa*

Revue d'études de langue et de littérature françaises et francophones. Née de la volonté de diffusion internationale des résultats de la recherche académique, elle contient des articles originaux et inédits portant sur les domaines indiqués, en plus d'autres sur des aspects culturels, de littérature comparée, de réception. Elle publie aussi des notes de lecture sur des ouvrages récemment publiés.

Sa périodicité de parution est biannuelle et elle est dirigée et coordonnée par le *Departamento de Filologia Clàssica, Francesa i Hispànica de la Facultat de Lletres de la Universitat de Lleida*, éditée et distribuée par *Edicions de la Universitat de Lleida*. Elle est identifiée par un ISSN (2340-7751) et un ISBN.

***L'Ull crític. Segona etapa* est indexée dans les bases de données suivantes:**

DICE (Difusión y Calidad Editorial de las Revistas Españolas de Humanidades y Ciencias Sociales y Jurídicas), Catálogo Latíndex, RESH (Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades), CIRC (Clasificación integrada de revistas científicas), Dialnet et la base de données ISOC. Actuellement la revue est en procès d'indexation sur d'autres bases de données spécialisées nationales et étrangères.

Information pour les auteurs

Les propositions d'articles soumises à la revue seront évaluées de façon externe et anonyme (*peer-review*) par des experts dans la problématique traitée. Ces experts seront contactés par l'Équipe de Rédaction de la Revue. En cas de divergence, un troisième avis sera demandé. Le Conseil de Rédaction décidera, dans un délai de trois mois, sur l'opportunité de la publication. Les articles ne seront pas rendus aux auteurs mais, en cas d'être refusés, les auteurs seront informés par une lettre motivée. Le Conseil accusera réception des articles reçus.

De même le Conseil se réserve le droit à refuser les articles ne prenant pas en considération les consignes de présentation.

Les auteurs sont responsables du contenu de leurs articles et de leur exactitude. Ils s'engagent à fournir des informations sur les sources

d'information. Ils sont également responsables de la reproduction des illustrations protégées par le droit d'auteur.

Consignes de présentation des articles à la revue

Les propositions d'articles, rédigés en catalan, espagnol ou français, seront envoyés à Àngels Santa, Àrea de Filologia Francesa, Universitat de Lleida, Plaça de Víctor Siurana, n°1, 25003 Lleida (Espagne) ou bien à l'adresse: angels.santa@udl.cat. Les travaux devront être remis avant le 30 septembre de chaque année (programme *Word* pour PC). Les articles n'excéderont pas d'une longueur moyenne de 30.000 à 33.000 signes, notes comprises. Le texte respectera les usages en ce qui concerne l'orthographe, l'accentuation et la ponctuation. Les citations seront légèrement décalées par rapport au texte de l'article et présentées sans guillemets. Les citations brèves se placeront dans le corps du texte, avec des guillemets. La police conseillée pour le texte en général est : New Times Roman, 12 p ; interligne 1,5 ; pour les citations décalées 11 p, pour les notes en bas de page 10 p. Le titre doit figurer dans la langue de l'article et en anglais ; il sera centré et en caractères gras. Il faut mettre le nom de l'auteur en petites capitales en dessous et à droite, suivi par cet ordre, de l'université à laquelle il appartient et de son courriel électronique.

Chaque article sera accompagné de quatre résumés d'à peu près 150 mots, en catalan, en français, en espagnol et en anglais. Après chaque résumé l'auteur proposera une série de mots clés, représentatifs du contenu de l'article suivant le schéma : Resum/ Paraules clau, Résumé/Mots Clés, Resumen/ Palabras Clave, Abstract/Key words.

Dans les références à des imprimés, on se conformera aux normes illustrées par les modèles suivants :

- a. Ouvrage: René BRAY, *Molière, homme de théâtre*, Paris, Mercure de France, 1954, p. 45.
- b. Article de périodique ou chapitre de recueil collectif: Moïse LE YAOUANC, "Les origines gasconnes de Renan", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, mai-juin 1980, n°3, p. 384-395; Robert AULOTTE, "La Lucelle de Louis le Jars" in *Mélanges d'histoire littéraire (XVIe-XVIIe siècle) offerts à Raymond Lebègue*, Paris, Nizet, 1969, p. 69-80.
- c. Publication électronique : Sylvie LAURENT, « Le tiers-espace de Léonora Miano romancière afropéenne », *Cahiers d'études africaines*, n° 204, 2011. En ligne, <<http://etudesafricaines.revues.org/16857>>. Consulté le 27- 01-2017.

Les comptes-rendus présenteront en entête les références complètes du livre abordé : nom de l'auteur, titre, nom de la maison d'édition, lieu

d'édition, année de publication et nombre de pages de l'ouvrage. Le nom de l'auteur du compte-rendu sera placé à la fin du texte. La revue publiera seulement des comptes-rendus sur les ouvrages envoyés par leurs auteurs à la rédaction de *L'Ull crític* (voir adresse ci-dessous pour la réception d'articles). L'équipe éditoriale décidera des comptes-rendus, néanmoins elle accepte des propositions à condition qu'elles soient accompagnées d'un exemplaire de l'ouvrage dont il faut rendre compte.

L'ULL CRÍTIC

Segona etapa

Nºs 23-24

Información sobre *L'Ull crític. Segona etapa*

Revista de estudios de lengua y literatura francesas y francófonas. Nacida con la voluntad de difundir los resultados de la investigación académica a nivel internacional, reúne artículos originales e inéditos sobre los campos mencionados, además de estudios acerca de aspectos culturales, de literatura comparada, de recepción. Incluye también notas o reseñas bibliográficas sobre obras publicadas recientemente.

Tiene una periodicidad bianual y está dirigida y coordinada por el área de Filología Francesa del Departamento de Filología Clásica, Francesa e Hispánica de la Facultad de Letras de la Universidad de Lleida, editada y distribuida por Edicions de la Universitat de Lleida. Dispone de ISSN (2340-7751) y de ISBN.

***L'Ull crític. Segona etapa* aparece indexada en las bases de datos siguientes:**

DICE (Difusión y Calidad Editorial de las Revistas Españolas de Humanidades y Ciencias Sociales y Jurídicas), Catálogo Latíndex, RESH (Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades), CIRC (Clasificación integrada de revistas científicas), Dialnet y en la base de datos ISOC. Actualmente la revista está en proceso de indexación en otras bases de datos especializadas nacionales y extranjeras.

Información para los autores

Las propuestas de artículos recibidas se evaluarán conforme al sistema de revisión anónima a cargo de un mínimo de dos especialistas en la materia (*peer-review*), que serán designados por el Equipo Editorial de la Revista. En caso de divergencia de opiniones se recurrirá a la opinión de un tercero. El Consejo de redacción decidirá, en el plazo de tres meses después de recibir el original, si procede a publicarlo a la vista de los informes emitidos. No se devolverán los artículos a los autores pero se les informará mediante una comunicación razonada. También se acusará recibo de la recepción de artículos.

El Consejo de redacción se reserva igualmente el derecho a desestimar aquellos artículos que no cumplan las normas de presentación.

Los autores son responsables del contenido de sus artículos y de su veracidad. Se comprometen a proporcionar indicaciones sobre las fuentes de

información. Son también responsables de la reproducción de ilustraciones sujetos a derechos de autoría.

Normas para la presentación de originales a la revista

Las propuestas de artículos, redactados en catalán, español o francés, se enviarán a Àngels Santa, Àrea de Filologia Francesa, Universitat de Lleida, Plaça de Víctor, nº1, 25003 Lleida (España) o al correo electrónico: angels.santa@udl.cat. Los artículos deben enviarse antes del 30 de setiembre de cada año en el programa Word para PC. Los artículos no tendrán una extensión superior a 30.000 ó 33.000 caracteres incluidas las notas. El texto respetará los usos corrientes referentes a la ortografía, la acentuación y la puntuación. Las citas se presentarán sangradas con referencia al texto del artículo e irán sin comillas. Las citas breves se colocarán en el interior del texto entre comillas. Se aconseja utilizar para el texto en general la fuente: Times New Roman, 12 p. , interlineado 1,5, para las citas sangradas en el texto 11p. , para las notas a pié de página, 10 p. El título debe figurar en el idioma del artículo y en inglés; irá centrado i en negrita. El nombre y los apellidos del autor en versalitas, abajo y a la derecha, seguidos, por este orden, de la universidad a la que pertenece y de su correo electrónico.

Cada artículo deberá ir precedido de 4 resúmenes, de alrededor de 150 palabras, en catalán, francés, español e inglés. A los resúmenes les seguirán las palabras clave representativas del contenido del artículo, según el siguiente esquema: Resum/ Paraules, Résumé/Mots Clés, Resumen/Palabras Clave, Abstrac/Key words.

Con respecto a las referencias bibliográficas es necesario conformarse a las normas ilustradas por los modelos siguientes:

- a. Moïse LE YAOUANC, “Les origines gasconnes de Renan”, *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, mai-juin 1980, nº3, pp. 384-395; R. AULOTTE, “La Lucelle de Louis le Jars” in *Mélanges d’histoire littéraire (XVIe-XVIIe siècle) offerts à Raymond Lebègue*, Nizet, Paris, 1969, p. 69.
- b. Obra: René BRAY, *Molière, homme de théâtre*, Paris, Mercure de France, 1954, p. 45.
- c. Artículo de publicación periódica o capítulo de obra colectiva: Article de Moïse LE YAOUANC, “Les origines gasconnes de Renan”, *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, mai-juin 1980, nº3, p. 384-395; Robert AULOTTE, “La Lucelle de Louis le Jars” in *Mélanges d’histoire littéraire (XVIe-XVIIe siècle) offerts à Raymond Lebègue*, Paris, Nizet, 1969, p. 69-80.
- d. Publicación electrónica : Sylvie LAURENT, « Le tiers-espace de Léonora Miano romancière afropéenne », *Cahiers d’études africaines*, nº 204, 2011.

En ligne, <<http://etudesafricaines.revues.org/16857>>. Consulté le 27- 01- 2017.

Las reseñas irán encabezadas por la referencia completa del libro reseñado: nombre del autor, título, editorial, lugar de la edición, año de publicación y número de páginas de la obra. El nombre del autor irá al final de su texto. Sólo se realizarán reseñas de los libros enviados por sus autores a la redacción de *L'Ull crític* (ver dirección señalada más arriba para la recepción de artículos). El equipo editorial encargará las reseñas, aunque se admiten propuestas siempre que vayan acompañadas por el envío del libro que se desea reseñar.

L'ULL CRÍTIC

Segona etapa

Nºs 23-24

Information about *L'ull crític. Segona etapa*

Journal of studies of French and Francophone language and literature. Born with the will to spread the results of the academic research worldwide, it combines original and unpublished articles on the mentioned fields, as well as studies on cultural aspects of comparative literature, and reception. Also includes notes or reviews on works published recently.

It has a periodicity biennial and is directed and coordinated by the area of *Filologia Francesa del Departament de Filologia Clàssica, Francesa i Hispànica de la Facultat de Lletres de la Universitat de Lleida*, edited and distributed by Edicions de la Universitat de Lleida. It has been assigned an ISSN (2340-7751) and an ISBN.

***L'ull crític. Segona etapa* has been indexed in the following databases:**

DICE (Difusión y Calidad Editorial de las Revistas Españolas de Humanidades y Ciencias Sociales y Jurídicas), Catálogo Latíndex, RESH (Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades), CIRC (Clasificación integrada de revistas científicas), Dialnet, and in the database ISOC. It is besides published in open acces in RACO (Revistes Catalanes amb Accés Obert). Nowadays the Journal is in process of indexation in other specialized national and foreign databases.

Information for authors

Article proposals will be reviewed by at least two peer reviewers (unless they feel the manuscript has serious problems, in which case it will be reviewed by a third one). The peer reviewers will be named by the Managing Editor. On the basis of reviewers' reports, the editorial board will decide whether to proceed with their publication within a period of three months after receiving the original. Articles will not be returned to the authors but the authors will receive comments and suggestions. Also there will be accused receipt of the receipt of articles.

The Editorial board saves himself equally the right to scorn those articles that do not fulfill the procedure of presentation.

Authors are responsible for the content and accuracy of their articles. They undertake to provide information on the sources of information. They are also responsible for the reproduction of copyrighted illustrations.

Instructions for submitting originals to this journal

Proposals for articles - written in Catalan, Spanish or French - should be sent to Àngels Santa, Àrea de Filologia Francesa, Universitat de Lleida, Plaça de Víctor, nº 1, 25003 Lleida (Spain) or to the following email address: angels.santa@udl.cat. Articles must be sent before 30 September each year in Word format for PC. They should not exceed 30,000 to 33,000 characters, including notes. The text must respect current usage regarding spelling, accents and punctuation. Quotes must be indented with a reference to the article's text and without quotation marks. Short quotes can be placed within the text, marked by quotation marks. It is advisable to use the following format for the general text: Times New Roman, 12 p., 1.5 line spacing; for indented quotes in the text, 11 p. ; for footnotes, 10 p. The title must be in the same language as the article and also in English; it should be centred and in bold. The name and surname of the author should be written below in italics and aligned to the right, followed by the author's affiliation and the contact email address.

Each article must be preceded by 4 abstracts of around 150 words in Catalan, French, Spanish and English. These abstracts must be followed by keywords, according to the following format: Resum/Paraules, Résumé/Mots Clés, Resumen/Palabras Clave, Abstract/Keywords.

With regard to the bibliography and references, the standards provided by the following models must be followed:

- a. Book: René BRAY, *Molière, homme de théâtre*, Paris, Mercure de France, 1954, p. 45.
- b. Article published in a journal or a chapter in a collective book: Moïse LE YAOUANC, "Les origines gasconnes de Renan", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, mai-juin 1980, nº3, p. 384-395; Robert AULOTTE, "La Lucelle de Louis le Jars" in *Mélanges d'histoire littéraire (XVIe-XVIIe siècle) offerts à Raymond Lebègue*, Paris, Nizet, 1969, p. 69-80.
- c. Electronic publication: Sylvie LAURENT, « Le tiers-espace de Léonora Miano romancière afropéenne », *Cahiers d'études africaines*, nº 204, 2011. En ligne, <<http://etudesafricaines.revues.org/16857>>. Consulté le 27- 01-2017.

Reviews must be headed by the complete reference of the book under review: author's name, title, publisher, place of publication, year of publication and number of pages in the book. The author's name must be at the end of the review. Reviews will only be carried out on books sent by their authors to the editing team of *L'Ull crític* (see the address given above for receiving articles). The editorial board will be responsible for reviews, although other proposals will be allowed, provided these are accompanied by the book in question.

Números publicats:

- 1.-L'Adéu a Adrià. Marguerite Yourcenar
- 2.-Un génie en fragments: Lamartine
- 3.-L'escriptura contemporània. Bernanos
- 4-5.-Roman populaire et/ou roman historique
- 6.-La Douleur
- 7.-Literatura epistolar. Correspondències (s. XIX-XX)
- 8.-Douleurs, souffrances et peines : figures du héros populaires et médiatiques
- 9-10.-La douleur : beauté ou laideur
- 11-12.-La littérature des voyages. Roger Martin du Gard
- 13-14.-George Sand. La dame de Nohant. Les romans champêtres
- 15-16.- Femme et littérature populaire
- 17-18.- Les romancières sentimentales. Nouvelles approches, nouvelles perspectives
- 19-20.- L'art de l'adaptation : féminité et roman populaire. Peut-on voyager à son insu ?
- 21-22.- La marginalité dans le roman populaire
- 23-24.- Alexandre Dumas : aventures du roman

Pròxim número:

Espectura col·laborativa i literatura popular. Data límit de recepció d'articles:
30 de setembre de 2022.



Universitat de Lleida
Departament de Filologia
Clàssica, Francesa i Hispànica