

# 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<sup>e</sup> 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*<sup>1</sup>, 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*<sup>2</sup> 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*<sup>3</sup>, 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 roman<sup>4</sup> », 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 choses<sup>5</sup> », 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<sup>er</sup> 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

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> *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.

<sup>3</sup> 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)*.

<sup>4</sup> *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.

<sup>5</sup> 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 historiens<sup>6</sup> ont brodé une histoire d'amour, démentie par la famille de l'intéressé<sup>7</sup>. 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 réels<sup>8</sup>. 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

---

<sup>6</sup> 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.

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

<sup>8</sup> 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 dramatique<sup>9</sup>, 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'ouest<sup>10</sup>. 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 :

---

<sup>9</sup> Notamment dans la Préface de *Cromwell* (1827).

<sup>10</sup> 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*<sup>11</sup>, 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 »

---

<sup>11</sup> 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*<sup>12</sup>. 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

---

<sup>12</sup> *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....

Éliminant 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 <sup>13</sup>»), 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.

---

<sup>13</sup> 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 mariniers, 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 Dumas<sup>14</sup>. L'apprenti-romancier a expérimenté des procédés qu'il réutilisera dans des romans, parus entre 1838 et 1844<sup>15</sup>, qui marquent son affranchissement des limites de la nouvelle<sup>16</sup>. 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

---

<sup>14</sup> 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 ».

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

<sup>16</sup> 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.