Armand Colin

Travestissement et contre-pouvoir dans le roman-feuilleton
Author(s): DOMINIQUE JULLIEN
Source: *Littérature*, No. 153, NARRATIONS (MARS 2009), pp. 50-60
Published by: Armand Colin
Stable URL: http://www.jstor.org/stable/41705236
Accessed: 17-06-2015 00:25 UTC

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Armand Colin is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Littérature*.

http://www.jstor.org

This content downloaded from 128.111.130.49 on Wed, 17 Jun 2015 00:25:45 UTC
All use subject to JSTOR Terms and Conditions

■ **DOMINIQUE JULLIEN,** UNIVERSITY OF CALIFORNIA, SANTA BARBARA

Travestissement et contre-pouvoir dans le roman-feuilleton

Touché par la misère du peuple, et décidé à remédier personnellement à l'injustice de la société, l'archiduc Rodolphe, souverain de la principauté fictive du Gerolstein, héros des *Mystères de Paris*, revêt la blouse de l'ouvrier pour descendre dans les taudis de la Cité y redresser les torts. « Un Haroun-al-Raschid allemand », ironise Marx [1]. La comparaison que fait Marx entre le héros d'Eugène Sue, Rodolphe de Gerolstein, déguisé en ouvrier pour visiter les taudis de Paris, et le calife Haroun-al-Raschid, qui se déguise en marchand pour parcourir incognito les rues de Bagdad dans maintes histoires des *Mille et une nuits*, n'a rien d'original. Voici par exemple ce qu'écrit Théodore Burette dans une lettre à Eugène Sue : « Quant à Rodolphe, que ce soit Haroun-al-Raschid demandant à la nuit les secrets de Bagdad, ou tout autre prince de fantaisie, redresseur de torts, je ne m'informe pas d'où il vient, mais (…) je ne lui conteste pas le droit de faire le bien à sa manière, ou de juger en dernier ressort à son tribunal exceptionnel » [2]. Le surhomme des romans-feuilletons hérite du motif du prince déguisé qui provient en grande partie des cycles d'Haroun-al-Raschid dans les *Mille et une nuits*, tels que les lecteurs du XIX^e^ siècle pouvaient les découvrir dans la traduction d'Antoine Galland [3]. Dans les *Mille et une nuits*, le thème du prince déguisé répond à une double motivation : si le calife Haroun-al-Raschid a l'habitude de se déguiser en marchand et de se promener incognito dans les rues de Bagdad, c'est d'une part par besoin de divertissement — il est sujet,

1. Karl Marx et Friedrich Engels, *La Sainte Famille*, Université du Québec à Chicoutimi, coll. Les classiques des sciences sociales, version numérique par Jean-Marie Tremblay, p. 206 : http://www.uqac.uquebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index. html.
2. Lettre de Théodore Burette à Eugène Sue, reprise en préface de l'édition Gosselin illustrée de 1843 des *Mystères de Paris*, reproduite in *Le Bulletin des Amis du Roman Populaire*, n° 17, automne 1992, « 150^e^ anniversaire des *Mystères de Paris* », p. 84.
3. *Les Mille et une nuits*, traduction d'Antoine Galland, éd. J.-P. Sermain et A. Chraïbi, Paris, Garnier-Flammarion, 3 vol., 2004. Dans la version Galland, les très nombreuses histoires qui mettent en scène le calife du IX^e^ siècle Haroun-al-Raschid occupent plusieurs cycles, entre autres « L'Histoire de trois calenders » (I, p. 113), « L'Histoire de Noureddin Ali » (I, p. 303), « L'Histoire des trois pommes » (I, p. 292), « L'Histoire du Dormeur Éveillé » (II, p. 425) et naturellement « Les Aventures du calife Haroun-al-Raschid » (III, p. 119). D'autres récits encore se passent sous son règne, telle l'histoire de Sindbad le Marin (I, p. 228) ou encore l'« Histoire de Noureddin et de la belle persienne » (II, p. 259). L'orthographe du nom du calife est variable ; nous adoptons dans cet article celle de Galland.

article on line

This content downloaded from 128.111.130.49 on Wed, 17 Jun 2015 00:25:45 UTC
All use subject to JSTOR Terms and Conditions

comme beaucoup de rois, à la mélancolie, à l'ennui et à l'insomnie — et d'autre part par souci de justice. C'est ainsi qu'un soir, le voyant « enseveli dans une humeur sombre »[4], son vizir, Giafar, lui propose le dérivatif habituel — sortir déguisé —, afin de « dissiper les nuages qui offusquent sa gaieté ordinaire », d'une part, et d'autre part de s'assurer que l'ordre règne à Bagdad : « je prends la liberté de faire souvenir à votre majesté qu'elle s'est imposé elle-même un devoir de s'éclaircir en personne de la bonne police qu'elle veut être observée dans sa capitale et aux environs » (III, p. 120). C'est ainsi que commence la longue « Histoire de Cogia Hassan Alhabbal » (III, p. 119), où le calife apprend l'histoire édifiante d'un ancien cordier très pauvre devenu millionnaire, après de multiples péripéties, grâce à la charité expérimentale pratiquée sur lui par ses deux voisins. Par ses sorties incognito, le calife Haroun-al-Raschid remplit donc un devoir politique en même temps qu'il satisfait un besoin de divertissement. Les flâneries nocturnes du calife donnent parfois lieu à de véritables aventures policières. Ainsi « L'Histoire des trois pommes » débute par la découverte d'une malle contenant les restes d'une jeune femme coupée en morceaux (I, p. 292) : détective avant la lettre, le calife parviendra à résoudre le mystère et à juger les responsables du meurtre. Dans l'« Histoire d'Ali Cogia » (III, p. 217), le calife est confronté aux conséquences d'une erreur judiciaire, qui a fait acquitter le marchand malhonnête au détriment de l'honnête Ali Cogia. Le soir, au cours d'une de ses flâneries incognito, il surprend des enfants qui mettent en scène le jugement d'Ali Cogia, et observe avec attention l'aîné, qui, en jouant lui-même le personnage du cadi, lui enseigne la manière dont il doit juger équitablement. Le lendemain, avec l'aide de l'enfant mandé au palais pour jouer le rôle du calife, Haroun-al-Raschid rétablit le marchand innocent dans ses droits et condamne le marchand coupable. Dans tous ces contes, le mécanisme du déguisement compensatoire agit de manière identique, sous la diversité des situations narratives. Le déguisement, infraction à la hiérarchie sociale (puisque le prince se fait passer pour un de ses sujets) constitue en fait un détour nécessaire au rétablissement de la justice.

Il en est de même dans le roman-feuilleton, où le déguisement princier permet de compenser l'insuffisance de la justice institutionnelle. C'est dire que le motif du prince déguisé sert dans ce contexte à proposer un modèle de contre-pouvoir qui fait concurrence aux institutions en place. Dans les romans d'Alexandre Dumas père, un prince déguisé en homme du peuple (Salvator le Commissionnaire, alias le prince Conrad de Valgeneuse, héros des *Mohicans de Paris*) ou, inversement, un homme du peuple déguisé en prince (le comte de Monte-Cristo, nabab venu d'Orient, en réalité le marin Edmond Dantès échappé à la prison du châ-

4. *Les Mille et une nuits*, éd. citée, t. III, p. 119.

This content downloaded from 128.111.130.49 on Wed, 17 Jun 2015 00:25:45 UTC
All use subject to JSTOR Terms and Conditions

teau d'If où il a été enfermé injustement) utilisent leur travestissement pour rectifier les abus et rétablir la justice.

LE PRINCE DÉGUISÉ, JUSTICIER ET RÉFORMATEUR : RODOLPHE, « LE CALIFE ALLEMAND »

Dans le roman d'Eugène Sue qui marque l'apogée du roman-feuilleton, *Les Mystères de Paris*, le déguisement princier sert à dénoncer et rectifier l'injustice sociale. Cependant le travestissement du héros, s'il aide à compenser l'imperfection des institutions judiciaires et à équilibrer les inégalités de fortune, le fait sans menacer radicalement les pouvoirs en place. Ce Surhomme, écrit Umberto Eco, « n'aspire pas à la subversion de l'ordre social. Simplement, il superpose sa propre justice à la justice commune, il détruit les méchants, récompense les bons et rétablit l'harmonie perdue. En ce sens, le roman populaire démocratique n'est pas révolutionnaire, il est caritatif, consolant ses lecteurs par l'image d'une justice fabuleuse » [5]. La justice du prince Rodolphe est parallèle à celle des institutions existantes. Si la justice institutionnelle est inefficace (en enfermant des criminels endurcis avec des délinquants, elle fabrique des assassins, tandis qu'elle laisse impunis les crimes les plus vils), Rodolphe, lui, invente une justice personnelle et poétique à la fois [6]. Au lieu d'exécuter le Maître d'École, il l'aveugle, puis l'isole pour le forcer à l'introspection et au repentir. Il punit le criminel par où il a péché : M^e^ Ferrand, le notaire libidineux qui a violé sa servante Louise Morel, est puni par un accès de satyriasis qui le fait littéralement mourir de désir pour la sulfureuse créole Cécily. À la punition des personnages criminels s'ajoute la récompense des personnages vertueux, chose que le pouvoir en place ne sait pas faire ou néglige de faire, et qui n'est pas sans rappeler le principe du prix Montyon ou prix de vertu, institué par l'Académie française en 1821 pour récompenser une action vertueuse accomplie par un Français pauvre. Le diamantaire Morel, pauvre mais honnête, est rétabli dans sa réputation, tandis que Rigolette et Germain voient leur vertu rétribuée en argent et que l'héroïque couple, La Louve et Martial, reçoivent des terres en Algérie. Seuls les personnages vertueux principaux meurent, tragiquement, sans avoir reçu leur récompense : Fleur-de-Marie, de prostituée devenue la Princesse Amélie, meurt de honte, incapable d'oublier sa souillure, et le fidèle Chourineur meurt en voulant protéger son maître des violences révolutionnaires ; on reviendra sur cet épisode.

Justice et réformes sont distribuées pour ainsi dire d'en haut par celui que Marx appelle si dédaigneusement « le calife allemand ». Le déguisement de Rodolphe, s'il lui permet de se mêler incognito au peuple,

5. Umberto Eco, De *Superman au Surhomme*, Paris, Grasset, 1993, p. 121.
6. Voir l'analyse de Claudie Bernard, « Les formes de la justice dans *Les Mystères de Paris* d'E. Sue », *Poétique*, 152, novembre 2007.

This content downloaded from 128.111.130.49 on Wed, 17 Jun 2015 00:25:45 UTC
All use subject to JSTOR Terms and Conditions

ne vise pourtant pas à le mettre sur le même plan que les prolétaires qu'il côtoie, mais qu'il domine cependant de son autorité et de sa fortune. Fleur-de-Marie lui voue dès le début une admiration soumise, et le Chourineur se considère comme son chien. L'autorité tant morale que sociale du prince n'est jamais remise en question : c'est lui, le despote éclairé, qui intervient dans le sort des misérables pour soulager les souffrances individuelles (loyer de la famille Morel, ameublement de Rigolette, rachat de Fleur-de-Marie) et, sur le plan institutionnel, pour mettre en place des réformes pratiques (Banque des Pauvres, réforme du système pénal, ferme modèle de Bouqueval, etc.). Le rôle du peuple se borne à témoigner de son mal et à recevoir avec gratitude le remède prescrit par le prince, justicier providentiel, qui n'a revêtu son déguisement populaire que pour mieux observer son sujet et qui tire, comme Haroun-al-Raschid, un grand plaisir de cette bienfaisance récréative : « Si vous vous amusiez comme moi à jouer de temps à autre à la Providence », dit Rodolphe à la femme qu'il aime, Clémence d'Harville, « vous avoueriez que certaines bonnes œuvres ont parfois tout le piquant d'un roman » [7].

JUSTICE ET ANARCHIE : LE COMTE DE MONTE-CRISTO

Monte-Cristo, tel un despote oriental, affirme posséder sa propre justice : « j'ai ma justice à moi, basse et haute » [8]. Sous le couvert du déguisement oriental, Monte-Cristo, évadé du bagne comme Jean Valjean, met en place un système qui double ou qui coupe la marche de la justice institutionnelle de la Restauration. Sa justice, c'est la loi du talion, comme il convient à l'« Oriental » dont il joue le rôle : « Œil pour œil, dent pour dent, comme disent les Orientaux, nos maîtres en toute chose » (p. 371). Ainsi il entend punir Albert, le fils de son ennemi Fernand, pour le crime de son père, et Mercedes aura bien du mal à lui faire substituer le principe supérieur de la charité : « Il est écrit dans le livre saint », proclame Monte-Cristo, « … les fautes des pères retomberont sur les enfants jusqu'à la troisième et quatrième génération » (p. 951). Le travestissement oriental permet de substituer à une justice prétendument civilisée, mais en réalité corrompue, une justice expéditive, souvent cruelle, et poétique dans le rapport de ressemblance qu'elle établit entre le crime et le châtiment : Villefort, le juge injuste, est frappé dans l'exercice de ses fonctions, contraint de condamner à mort sa propre femme, puis de reconnaître en pleine cour sa tentative de meurtre sur son fils adultérin ; Danglars, homme d'argent, périt par l'argent, frappé dans ses millions,

7. Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, éd. Francis Lacassin, Paris, Laffont, coll. Bouquins, 1989, p. 414.
8. Alexandre Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo*, Paris, R. Laffont, coll. Bouquins, 2003, p. 301.

This content downloaded from 128.111.130.49 on Wed, 17 Jun 2015 00:25:45 UTC
All use subject to JSTOR Terms and Conditions

qu'il doit abandonner pour un morceau de poulet ; Fernand, criminel par amour, est frappé dans ses affections, honni et maudit par les êtres qu'il aime, Mercedes et son fils Albert.

La justice officielle, qui devrait être transparente, est opaque, comme le regard de Villefort devenu un « verre dépoli » (p. 57) lorsqu'il regarde le prévenu Dantès, qui, lui, est tout innocence et transparence. Monte-Cristo, le « double vindicatif » de Dantès[9], devra à son tour se faire opaque, impénétrable, méconnaissable sous le déguisement oriental, pour rétablir la justice. Seul le travestissement du héros peut démasquer publiquement les imposteurs au pouvoir — le procureur qui doit son ascension politique à un déni de justice, le faux héros de Janina, Fernand de Morcerf, qui a construit sa réputation sur la trahison, et l'infâme Danglars, qui a bâti sa fortune à coup de faux. Le héros, d'homme ordinaire devenu surhomme, se place désormais au-dessus des lois humaines : « Je me suis substitué à la Providence pour récompenser les bons », s'exclame Monte-Cristo « (...) que le Dieu vengeur me cède sa place pour punir les méchants ! » (p. 284). Alfred Nettement, le critique légitimiste, dans ses *Études sur le feuilleton-roman*, condamne dans le personnage de Monte-Cristo « la glorification de la puissance individuelle renouvelée de M. Sue », mettant en garde contre le danger d'offrir à l'admiration des lecteurs un héros qui méprise les lois et l'autorité sociale[10]. La fascination qu'exerce sur le lecteur ce personnage devenu mythique tient évidemment dans ce fantasme d'invincibilité teinté d'orientalisme : Monte-Cristo, écrit André Maurois, c'est le Justicier Magicien des *Mille et une nuits*, qui se confond avec le moderne Nabab « dont la fortune permet toutes les fantaisies et toutes les audaces »[11]. Monte-Cristo, alias Simbad le Marin[12], se proclame lui-même « roi de la création » (p. 301). Tout comme à Rodolphe, le déguisement lui sert aussi à récompenser les actions vertueuses : déguisé en Lord Wilmore, il rétablit la fortune menacée de la famille Morrel (la même bourse que Morrel avait jadis donnée au père de Dantès revient sauver à son tour les Morrel de la ruine) ; déguisé en abbé Busoni, il remet à Caderousse le diamant qui aurait dû faire sa fortune... La logique rétributive est simple, comme il convient à un roman populaire. Pour exposer le vice travesti sous les apparences de la vertu, il faut que le héros, inversement, travestisse son origine sociale (le marin se fait passer pour prince) et son statut judiciaire (le condamné devient juge).

Contre ses puissants ennemis, Monte-Cristo s'insinue dans les institutions officielles telles que la Chambre des Pairs, la Bourse, la presse, ou

9. Kris Vassilev, « Vengeance et récit dans *Le Comte de Monte-Cristo* », *French Forum*, vol. 26, n° 2, avril 2001, p. 43-66 ; p. 47.

10. Alfred Nettement, *Études critiques sur le feuilleton-roman*, Paris, Perrodil, 1845, p. 405. Naturellement, il condamne pour la même raison l'immoralité de la justice de Rodolphe (p. 324-325).

11. André Maurois, *Les Trois Dumas*, Paris, Hachette, 1954, 2 vol., p. 239.

12. Surnom qu'il se donne lui-même à partir du chapitre XXXI (voir p. 297).

This content downloaded from 128.111.130.49 on Wed, 17 Jun 2015 00:25:45 UTC
All use subject to JSTOR Terms and Conditions

même la Cour d'assises — les hauts lieux du pouvoir —, et les fait servir à sa vengeance privée. Ayant d'abord préparé la chute de Fernand de Morcerf par une campagne de presse, il envoie Haydée, la princesse des *Mille et Une Nuits* qu'il a sauvée de l'esclavage, faire une apparition à la Chambre des Pairs dans son costume oriental pour accuser publiquement le comte d'avoir trahi son père le pacha Ali Tebelen (chap. LXXXVI, p. 927). C'est en manipulant à son profit les mécanismes boursiers que le héros parvient à ruiner son ennemi Danglars : il envoie un faux télégramme qui annonce la fuite du roi d'Espagne, provoquant ainsi la chute precipitée des actions espagnoles dont Danglars possède une large part (chap. LXI, p. 662). Et c'est en travestissant le bagnard Benedetto en prince italien qu'il amène la chute du malhonnête procureur Villefort (chap. LXXVI, p. 806). À imposteur, imposteur et demi. Cependant Monte-Cristo ne souhaite nullement, on le sait, remédier à l'injustice sociale en général, mais seulement venger l'injustice qu'il a personnellement subie. « Peut-être ce que je vais vous dire vous paraîtra-t-il étrange, à vous messieurs les socialistes, les progressifs, les humanitaires ; mais je ne m'occupe jamais de mon prochain, mais je n'essaye jamais de protéger la société qui ne me protège pas » (p. 446).

Monte-Cristo en somme est un anarchiste avant la lettre [13]. Il est donc dans la logique de ce personnage, indifférent au progrès de la civilisation, de vanter auprès de son jeune protégé Albert de Morcerf la justice barbare qui se pratique encore en Italie. L'épisode de la *mazzolata* (exécution publique et sanglante de bandits romains qui se déroule pendant le Carnaval sur la Piazza del Popolo, p. 367) fonctionne comme « préliminaire à l'action vengeresse » de Monte-Cristo [14]. On y retrouve tous les ingrédients de la vengeance orientale (plat que Monte-Cristo servira plus tard, froid, comme il se doit, à ses ennemis parisiens) — cruauté, déguisement, caprice. En effet malgré ses déclarations en faveur de ce supplice romain si pittoresque, Monte-Cristo y soustrait néanmoins un des bandits à sa solde, à la faveur du Carnaval, qui autorise une mascarade généralisée. La grâce du condamné comme sa mort sont pour Monte-Cristo une occasion de divertissement : « de temps en temps, je m'amuse à railler la justice humaine en lui enlevant un bandit qu'elle cherche, un criminel qu'elle poursuit. Puis j'ai ma justice à moi, basse et haute, sans sursis et sans appel, qui condamne ou qui absout, et à laquelle personne n'a rien à voir » (p. 301). Cette « singulière justice » [15], qui s'accomplit dans la

13. Voir notamment l'analyse de Vittorio Frigerio, « *Le Comte de Monte-Cristo* : surhomme bourgeois ou *Unique* ? », in *Cent cinquante ans après : les Trois Mousquetaires, Le Comte de Monte-Cristo* (Actes du colloque organisé par Fernande Bassan & Claude Schopp, Marly-le-Roi : Champflour, 1995), en particulier p. 119-130.
14. Claudie Bernard, « Le Sang de la vengeance et le sang des familles : à propos du *Comte de Monte-Cristo* », *Dumas, une lecture de l'histoire*, sous la direction de Michel Arrous, Paris, Maisonneuve et Larose, 2003, p. 163.
15. Claudie Bernard, « Le Sang de la vengeance et le sang des familles », art. cité, p. 163.

This content downloaded from 128.111.130.49 on Wed, 17 Jun 2015 00:25:45 UTC
All use subject to JSTOR Terms and Conditions

confusion sociale et légale sanctionnée par le Carnaval (confusion dont le symbole est la bataille des *moccoletti*, où chacun s'efforce d'éteindre la bougie de ses voisins en empêchant qu'on éteigne la sienne, p. 397), est elle-même carnavalesque ; méprisant le jugement des lois, elle fait fi de la culpabilité du condamné et connaît comme unique critère le caprice du despote. Comme le carnaval, dont elle possède le caractère spectaculaire, immoral et parodique, la justice présentée dans l'épisode romain se fonde sur le déguisement et le renversement des positions sociales.

JUSTICE, CARNAVAL, RÉVOLUTION : LES *MOHICANS DE PARIS*

Autre roman, autre carnaval. Le roman tardif (1854-1859) de Dumas sur la Révolution de 1830, *Les Mohicans de Paris*, s'ouvre en plein Mardi-Gras. Le recours au travestissement, au Carnaval et au théâtre, en multipliant les centres de contre-pouvoir, contribue à subvertir le pouvoir en place et à fomenter la révolution de 1830 qui triomphe à la fin du roman. Travestissement du héros d'abord : Salvator le prince républicain se déguise en prolétaire, à l'imitation de son modèle, le prince Rodolphe de Gerolstein. Dépossédé de son héritage par des cousins malfaisants, le prince Conrad de Valgeneuse, que l'on croit mort, est devenu commissionnaire, et sous le nom bien choisi de Salvator, il s'est assuré un empire absolu sur le petit peuple de Paris. « Vous êtes un prince déguisé », lui dit Ludovic [16]. Son costume pittoresque est décrit au début du roman lorsqu'il intervient pour sauver les trois jeunes gens des brutalités de Jean Taureau et de ses acolytes lors de la rixe nocturne dans le tapis-franc. C'est un costume de théâtre, qui tient à la fois de la blouse d'homme du peuple et du pourpoint de l'artiste Renaissance : « Ce qui donnait (…) un singulier caractère d'aristocratie à ce costume, complété par un foulard de soie de couleur pourpre (…) c'est que ce costume, au lieu d'être en velours de coton, comme celui des gens du peuple, était en velours de soie, comme la robe d'une actrice ou d'une duchesse » (I, p. 52). Plus tard, pour mener son enquête, Salvator se déguise de nouveau, cette fois en chasseur, un costume qui « n'accuse aucun rang social » (I, p. 1110). Salvator va partout, toujours déguisé et partout à l'aise comme Monte-Cristo, mais ce n'est pas — ou pas seulement — la vengeance personnelle qui l'anime : il est républicain et « socialiste » à la manière sentimentale et utopique de la génération de 1830 ; ses convictions politiques procèdent d'« une tendresse profonde pour l'humanité sans distinction de caste ni de race » (I, p. 1152). Un changement de régime ne le satisfait pas : après les journées de juillet il jurera de continuer à conspirer contre Louis-Philippe (II, p. 2651).

16. Alexandre Dumas, *Les Mohicans de Paris*, Paris, Gallimard, Quarto, 2 vol., 1998, chap. CIX, I, p. 872.

This content downloaded from 128.111.130.49 on Wed, 17 Jun 2015 00:25:45 UTC
All use subject to JSTOR Terms and Conditions

Ce roman qui est à bien des égards un calque des *Mystères de Paris* va cependant plus loin dans ses idées politiques puisque, non content de préconiser des solutions caritatives et réformistes à la misère du peuple, il fait l'éloge de la révolution. Et pourtant, paradoxalement, le roman est un moins puissant ferment révolutionnaire que le prudent livre d'Eugène Sue. Pourquoi ? Tout d'abord sans doute parce qu'il s'agit, explique l'auteur dans sa préface, d'« un pèlerinage vers les jours de [ma] jeunesse » (I, p. 9), un roman qui raconte une révolution passée depuis un quart de siècle, et qui jette un regard nostalgique sur la jeunesse de l'écrivain. Là où le roman d'Eugène Sue regardait en avant, annonçant les grands espoirs socialistes de la Révolution de Février, le roman de Dumas regarde nostalgiquement en arrière, vers les révolutions passées et la jeunesse disparue.

Mais aussi parce que le trope du déguisement théâtral et carnavalesque contribue dans le roman à représenter l'histoire sur le mode ludique. Salvator n'est pas le seul à travestir son identité ; le déguisement est devenu une mascarade généralisée ; nous sommes en Carnaval. Les jeunes gens qui pénètrent dans le tapis-franc costumés en forts de la halle sont de jeunes bourgeois désireux de s'encanailler. Du reste, les clients du tapis-franc sont eux-mêmes déguisés ; parmi tous ces forts de la halle, toutes ces poissardes, qui saura distinguer les vrais des faux ? L'altercation entre les trois jeunes bourgeois et les prolétaires du tapis-franc, au début du roman, culmine dans un renversement carnavalesque de l'histoire : en criant « Aux barricades ! », les jeunes bourgeois dressent un rempart de tables et de bancs dans un coin de la salle pour se défendre de l'attaque des ouvriers (I, p. 44).

« L'auteur lève le rideau » : ainsi débute le roman ; nous sommes dans la comédie. La Révolution de 1830 elle-même commence par par une scène de farce, où un coup de pied rendu par le pitre Fafiou, un des conspirateurs au service de Salvator, constitue pour les spectateurs avertis le signal codé du début de l'insurrection (I, p. 960). Le roman va et vient naturellement du registre de la comédie à celui du drame révolutionnaire. Tout en définitive y est comédie, même et surtout la Révolution. C'est là une différence fondamentale d'avec *Les Mystères de Paris*, où le Carnaval révolutionnaire ne prête pas à rire.

LE CARNAVAL RÉVOLUTIONNAIRE

Paradoxalement, ce roman qui a tant contribué à fomenter l'esprit révolutionnaire de 1848 peint le peuple révolutionnaire sous d'affreuses couleurs. L'épisode du « carnaval révolutionnaire » où la populace déguisée attaque le carrosse du prince Rodolphe montre même la révolution sous un jour uniformément négatif : les classes dangereuses, révélant par leurs déguisements monstrueux leur vraie nature (ainsi l'ignoble

This content downloaded from 128.111.130.49 on Wed, 17 Jun 2015 00:25:45 UTC
All use subject to JSTOR Terms and Conditions

avorton Tortillard déguisé en diable est vraiment un diable, p. 1237), passent sans transition de la fête au meurtre. Le Mardi-Gras de la fin des *Mystères de Paris* offre, comme chez Bakhtine, l'image du monde à l'envers. La mort sur l'échafaud est pour la sanglante veuve Martial une apothéose, et pour la foule déguisée un spectacle de farce :

> « Nous danserons la contredanse de la guillotine !
> --En avant la femme sans tête !… cria Tortillard.
> --Ça égayera les condamnées.
> --J'invite la veuve !
> --Moi, la fille… » (p. 1239).

« Les Révolutions ne sont que le carnaval de l'histoire », écrit d'Outrepont. Claude Duchet, qui le cite, montre que la représentation romantique de l'histoire est parcourue par une double figure, celle du théâtre et celle du carnaval : « Les historiens font souvent référence au vocabulaire du théâtre. Le "drame de la Révolution" est un cliché du temps dont on perçoit mal aujourd'hui toutes les implications : préparation, nœud, dénouement, mise en scène, division en "journées", premiers rôles et figurants, péripéties multiples mais aussi unité complexe de l'action. » [17] Quant au trope carnavalesque qui se retrouve avec insistance dans nos trois romans, il illustre la menace révolutionnaire du peuple renversant de manière violente mais éphémère — rois d'un jour — les rapports de pouvoir en sa faveur. Cette foule avinée et travestie incarne l'esprit de révolte à l'état brut. La voix non censurée des opprimés qui se vengent parle à travers le Squelette : « Chacun son tour », dit-il à Rodolphe en attaquant son carrosse, « hier tu écrasais la canaille… aujourd'hui la canaille t'écrasera si tu bouges » (p. 1242). Monde à l'envers aussi, car le peuple attaque son défenseur… Mais, déguisée, cette foule sauvage et criminelle n'est plus « peuple » mais plutôt « populace » ou mieux, « canaille ». Le déguisement apparaît comme l'enjeu d'une vive angoisse du pouvoir à l'égard de ce peuple, qu'on ne saurait contenir dès lors qu'à la faveur du travestissement il brouille les limites entre le ludique et le politique, comme les inquiétantes *chienlits* qui se déversaient dans les rues de Paris pendant les derniers Carnavals de l'Ancien Régime. Le rire et l'exubérance étaient souvent porteurs d'une menace politique claire à l'encontre des autorités, comme il arriva lors du Carnaval de 1772, où la *chienlit* menaça successivement l'hôtel du Commandant du Guet, celui du Lieutenant de Police, enfin celui du Chancelier Maupeou lui-même, qui venait de promulguer le décret qui exilait les parlements. À cette peur du peuple déguisé, d'ailleurs, le gouvernement révolutionnaire sera, peut-être plus encore qu'un autre, sujet : Marat dans *L'Ami du*

17. Claude Duchet, « Théâtre, histoire et politique sous la Restauration », in *Romantisme et politique 1815-1851*, Colloque de L'École Normale Supérieure de Saint-Cloud (1966), Paris, Armand Colin, 1969, p. 288.

This content downloaded from 128.111.130.49 on Wed, 17 Jun 2015 00:25:45 UTC
All use subject to JSTOR Terms and Conditions

peuple dénoncera le Carnaval comme un « festival d'esclaves », et on sait que six mois à peine après la prise de la Bastille, le gouvernement révolutionnaire interdira toutes les manifestations déguisées, surtout le Mardi gras ou le Bal de l'Opéra. Pour les révolutionnaires, le carnaval, loin d'être l'expression d'une libération du peuple, n'était qu'une manifestation de son impuissance ; le nouvel ordre révolutionnaire qui mettait fin au double désordre de l'Ancien Régime — tyrannie des rois et licences ponctuelles du peuple asservi — se devait de faire régner un sérieux et une dignité seuls conformes au nouveau pouvoir populaire. Dans la logique révolutionnaire, le carnaval, une fois le despotisme de l'Ancien Régime aboli, n'avait plus de raison d'être [18].

PARADOXES DU DÉGUISEMENT

Le prince Rodolphe, amateur de déguisement philanthropique, échappe cependant de justesse au triste sort des aristocrates, voire à celui du roi Louis XVI. On se déguise beaucoup dans les romans-feuilletons. Le prince s'y déguise, comme le calife de Bagdad, pour rétablir la justice et réformer la société ; cependant ce surhomme déguisé que l'on propose à l'admiration des masses rencontre une autre pratique, fort différente, du déguisement, le Carnaval, où les masses, elles aussi, rétablissent la justice, à leur façon — moins policée. La thématique du déguisement du héros rencontre quelques-unes des grandes questions qui agitent le siècle et composent par suite la querelle du roman-feuilleton : le roman-feuilleton est-il moyen de divertissement ou de propagande ? excite-t-il le peuple à la révolte ou le maintient-il dans la passivité ? prêche-t-il la réforme ou la révolution [19] ?

« Si j'étais le roi Louis-Philippe », l'écrivain Joseph Méry ironise, « je ferais des rentes à Dumas, à Eugène Sue et à Soulié, pour qu'ils continuent toujours les *Mousquetaires*, *Les Mystères de Paris* et les *Mémoires du diable*. Il n'y aurait plus jamais de révolutions » [20]. Voire. Ce n'est pas le moindre paradoxe de ce roman au message idéologique si ambigu, *Les Mystères de Paris*, que d'avoir, en dépit de sa relative timidité politique, contribué plus que tout autre à préparer les esprits pour la Révolution de 1848, non pas tant peut-être en versant aux masses illettrées « le vin frelaté du communisme », comme s'inquiétait le journaliste conservateur Edmond Texier [21], qu'en répandant et en entretenant dans

18. Voir là-dessus James H. Johnson, « Versailles, Meet Les Halles : Masks, Carnival, and the French Revolution », *Representations*, 73, Winter 2001, p. 89-116.
19. Sur la célèbre « querelle du roman-feuilleton », voir l'introduction de Lise Dumasy : Lise Dumasy (éd.), *La Querelle du roman-feuilleton : littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*, Grenoble, ELLUG, coll. Archives critiques, 1999.
20. Cité par André Maurois, *Les Trois Dumas*, Paris, Hachette, 1954, 2 vol., p. 184.
21. Edmond Texier, *Les Petits-Paris*, Paris, A. Taride, 1854, cité par Yves Olivier-Martin, *Histoire du roman populaire en France*, Paris, Albin Michel, 1980, p. 65.

This content downloaded from 128.111.130.49 on Wed, 17 Jun 2015 00:25:45 UTC
All use subject to JSTOR Terms and Conditions

l'opinion la conscience obsédante des injustices sociales. « Il n'est (…) pas exagéré de considérer le roman-feuilleton comme un des agents, et un agent essentiel de la Révolution de 1848 », estime René Guise [22]. On pourrait dire par analogie que le roman-feuilleton (qui trouve traditionnellement dans le journal « une sorte de droit d'asile qui le met à l'abri de la censure », comme le rappelle René Guise [23]) ouvre dans le quotidien un espace de carnaval, sévèrement circonscrit par « la ligne de démarcation tracée en double filet entre le genre sérieux et le genre bouffon » [24], mais à l'intérieur duquel la licence règne, licence de pouvoir, l'espace de quelques pages, et sous le travestissement d'histoires rocambolesques, évoquer des questions sérieuses, si brûlantes même parfois, qu'elles risquent de déborder le cadre étroit du rez-de-chaussée du journal qui les renferme, pour déborder, comme la populace débridée et déguisée se déversant dans les rues de Paris, dans la réalité du politique.

22. René Guise, « Le roman-feuilleton et la vulgarisation des idées sociales sous la monarchie de juillet », *Romantisme et politique 1815-1851*, *op. cit.*, p. 316-328. Sur cette question, voir aussi l'étude classique de Louis Chevalier, *Classes Laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du* xixe *siècle*, Paris, Perrin, 2002, p. 510-518.
23. René Guise, « Le roman-feuilleton et la vulgarisation des idées sociales sous la monarchie de juillet », art. cité, p. 321.
24. *L'Éclair*, 31 décembre 1837, cité par René Guise, article cité, p. 322.

This content downloaded from 128.111.130.49 on Wed, 17 Jun 2015 00:25:45 UTC
All use subject to JSTOR Terms and Conditions