

Weronika Lesiak

Université de Łódź

weronikale601@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0003-2361-557X>

# LES CONTRASTES DANS LE ROMAN POPULAIRE À L'EXEMPLE DES *TROIS MOUSQUETAIRES* ET DU *COMTE DE MONTE-CRISTO* D'ALEXANDRE DUMAS

## **The Contrasts in Popular Fiction Genre on the Example of *The Three Musketeers* and *The Count of Monte-Cristo* by Alexander Dumas**

**Abstract** – The aim of this article is to take a closer look at the nature of popular fiction and its inherent usage of contrasting elements. We would like to examine two Alexander Dumas' novels, *The Three Musketeers* and *The Count of Monte-Cristo* in order to try to explain the aforementioned tendency as well as give examples illustrating it. In the first part of the text, we concentrate on premises of the genre in general. Having established those principles, we go on to analyse *The Three Musketeers* in the context of its contrasting features. We can divide this novel into three basic sets of oppositions: that between the cardinal and the queen, that between titular characters, accompanied by d'Artagnan, and finally that between main female characters, Constance and Milady. After the analysis of the first of the novels, we then proceed to study *The Count of Monte-Cristo*. We draw attention to its most distinctive contrasts which include, amongst others, the opposition between the protagonist's two incarnations: Edmond Dantès and the count of Monte-Cristo. All in all, both novels represent well the tendency to use contrasts as a means of characterization. The popular fiction' structure which presupposes that the good must be victorious and the bad punished fits well with the utilisation of oppositions.

**Keywords** – Popular Fiction, Alexander Dumas, Contrasts, 19<sup>th</sup> Century French Novels

La notion de contraste s'applique particulièrement bien au roman populaire. En effet, ce genre littéraire en fait le principe même de sa construction et l'exploite à plusieurs niveaux. La présente communication s'intéressera à l'univers romanesque construit à la base d'éléments opposés, aux personnages schématiques qui incarnent les archétypes humains et surtout à la lutte constante du mal et du bien qui constitue l'essentiel de chaque roman populaire<sup>1</sup>. *Le Comte de Monte-Cristo* et *Les Trois Mousquetaires*, les deux écrits par Alexandre Dumas, nous serviront d'exemple. À partir de la lecture de certaines scènes, nous allons réfléchir si ces deux livres remplissent – et dans quelle mesure – les prémisses du genre. Nous nous concentrerons notamment sur quelques aspects qui répondent du caractère exceptionnel de ces ouvrages (ou au moins de l'un d'eux).

La naissance du roman populaire coïncide avec le début du XIX<sup>e</sup> siècle et avec la croissance de l'intérêt porté par les masses à la lecture. Aussi l'imprimerie s'est-elle développée à grande échelle. Pourtant, le mot imprimé coûtait toujours cher. Faute de livres facilement accessibles, les journaux se sont avérés un espace idéal pour satisfaire l'envie de lire du large public. La parution du *Père Goriot* d'Honoré de Balzac en 1835 marque le point de départ pour tout le genre<sup>2</sup>.

Établissons sa définition. Comme on vient de le voir, ce type de création littéraire possède certains traits caractéristiques qui sont inextricablement liés à l'idée même du genre entier. Le premier attribut, c'est la popularité. Dans ce cas-là, nous parlons d'un roman qui répond aux attentes et aux goûts du lectorat. Les romanciers, surtout ceux qui s'occupaient du roman-feuilleton (à savoir un roman publié par épisodes dans la presse), savaient comment attirer l'attention de

---

<sup>1</sup> Cf. Y. Olivier-Martin, *Histoire du roman populaire en France, 1840-1980*, Albin Michel, 2015, p. 9-11 : « le roman populaire constitue l'accès à une réalité rêvée, transmuée en fonction des désirs d'évasion, de justice et d'idéal des auteurs et des lecteurs, et articulée autour de la lutte du Mal et du Bien, du bonheur et du malheur, de l'amour et de la haine », p. 11.

<sup>2</sup> V. Hecquet, CR de Loïc Artiaga, dir., *Le Roman Populaire 1836-1960. Des premiers feuilletons aux adaptations télévisuelles*, in *Questions de communication* [en ligne], 15 | 2009, mis en ligne le 13 janvier 2012, p. 400-402.

leur public et comment conclure l'intrigue pour que tout le monde soit satisfait. Selon Umberto Eco<sup>3</sup>, cet aspect de deviner les besoins du lectorat avant qu'il s'en rende compte lui-même explique au moins partiellement le succès du roman populaire. Les gens aiment retrouver, quoique de manière subconsciente, les schémas bien connus.

Le deuxième attribut constitue en quelque sorte une continuation du premier : le lecteur devrait être constamment engagé par la lecture. On atteint cela au moyen d'événements turbulents : les poursuites à rythme trépidant, les aventures amoureuses les plus scandaleuses qui déchirent le cœur ou bien même moyennant les descriptions de crimes sanglants. Dans le monde du roman populaire, on rencontre un large éventail de catastrophes et de joies humaines, les unes succédant aux autres.

Bien que le monde du roman populaire soit encombré de dramatisme varié, les personnages qui l'habitent sont schématiques et manquent de profondeur psychologique. On pourrait dire que dans n'importe quel livre de ce type, il est évident dès le début qui est qui et quel sera son rôle dans l'histoire. Paradoxalement, cette simplicité aide le lecteur à s'identifier, à se voir lui-même incarné dans l'intrigue.

En outre, le roman populaire devrait émouvoir son lectorat, le faire verser les larmes de tristesse et de pitié – le lecteur a l'occasion de se laisser emporter par l'intrigue, d'éprouver des sensations, quoique pas trop profondes, et enfin d'oublier toute leur influence aussitôt le livre fermé.

Pourquoi cette influence est-elle aussi éphémère ? Parce que le roman populaire ne vise pas à changer le *status quo* moral. Bien que les premiers romanciers se sentent obligés de transmettre à travers leurs livres quelque leçon édifiante mais toujours simple et très directe, comme le faisait Eugène Sue dans *Les Mystères de Paris*<sup>4</sup>, les générations

---

<sup>3</sup> U. Eco, *De superman au surhomme*, Paris, Editions Grasset & Fasquelle, 1993, p. 12-13.

<sup>4</sup> Comme l'observe C. Grossir, « [...] de très nombreux chapitres s'achèvent sur une conclusion énoncée directement par le narrateur à l'intention du lecteur, transformant le récit en parabole, l'introduction du discours permettant un glissement vers une généralisation systématique ». C. Grossir, « Du feuilleton à l'Assemblée Nationale : Eugène Sue et *Les Mystères de Paris* », *Le Romantisme*, 2008/3 (n° 141), p. 112.

suivantes ignoraient les sens plus nuancés en se concentrant sur le divertissement pur aussi bien que sur l'aspect financier, ce que leur reprochait notamment Sainte-Beuve<sup>5</sup>. Toutefois, dans tous les cas, les positions morales restent les mêmes à la fin et au début du roman.

Au vu de ces éléments, il est facile de saisir le caractère contrastant qui constitue les fondements du genre en question. Les émotions positives sont mises en relief grâce à la présence de celles qui leur sont tout à fait opposées. Les héros essentiellement bons et justes ne pourraient l'être pleinement sans des personnages méchants ou cruels. Le monde du roman populaire est toujours en blanc et noir ; le gris n'y apparaît pas souvent.

Ce schéma basé sur les contrastes et les simplifications a ses points forts comme les points faibles. Le lecteur peut assez facilement comprendre le jeu de balancer un élément avec un autre qui se situe à son opposé. D'un côté, cela répond au désir caché de chacun, c'est-à-dire à l'envie de se sentir perspicace ; on se doute de ce qui va se passer et on en est fier. Pourtant, on attribue l'information devinée à notre intelligence en oubliant souvent (ou n'en étant pas conscient) les schémas et les clichés du livre qu'on lit<sup>6</sup>. Cette schématisation était considérée comme l'une des faiblesses de ce genre, au moins aux yeux des « critiques des revues, comme Sainte-Beuve ou G. Planche, qui reproch[ai]ent essentiellement au feuilleton son manque du mûrissement, de réflexion, de tenue littéraire, ses effets faciles et grossiers, son immoralité »<sup>7</sup>. Pour quelqu'un de plus expérimenté dans la littérature, la prévisibilité du roman populaire est claire ; on sait que le bien doit vaincre et que les mauvais vont mourir dans la finale ; c'est la seule conclusion possible du point de vue moral. En d'autres mots, on apprend à reconnaître les clichés propres à ce genre. C'est à nous de décider si cela

---

<sup>5</sup> C.-A. Sainte-Beuve, « La littérature industrielle », *Revue des Deux Mondes*, t. 19, Paris, 1839, p. 674-676.

<sup>6</sup> Selon Eco, chaque roman populaire s'appuie sur une certaine prévisibilité ; ainsi, le lecteur peut deviner les événements à venir. Quand il reçoit la confirmation de ses suppositions, il se sent gratifié et satisfait. Cf. U. Eco, *op. cit.*, p. 19.

<sup>7</sup> L. Queffélec-Dumasy, *Le roman-feuilleton français au XIX<sup>e</sup> siècle*, Belphégor : Littérature Populaire et Culture Médiatique. 7.1 (2008). Web, p. 16.

va nous déranger considérablement ou si nous reconnâtrons et ensuite ignorerons les clichés pour pouvoir prendre plaisir à la lecture. Il semble que les deux réactions étaient et sont toujours possibles face aux deux romans dont l'analyse va nous occuper à présent.

Commençons par *Les Trois Mousquetaires*. Son conflit de base est centré sur les personnages éponymes et leur rôle dans la situation politique de la France du XVII<sup>e</sup> siècle où s'enflammaient les adversités entre les catholiques et les protestants. Le roman s'ouvre avec d'Artagnan qui vient à Paris, la lettre à monsieur de Tréville à la main, pour rejoindre les rangs des mousquetaires royaux. Il y rencontre ensuite trois hommes : Athos, Porthos et Aramis qui deviendront ses amis pour la vie. Ensemble, ils sauvent l'honneur de la reine, ils aident le roi Louis XIII et, enfin, ils vivent tous des péripéties dramatiques de nature personnelle.

Ce roman, comme presque tous de ce même genre, s'appuie sur l'idée du contraste. Quelqu'un doit être bon et avoir son adversaire ou, au moins, son contrepoids. Ici, cette condition est remplie par la reine Anne d'Autriche – qui, malgré ses infidélités et ses aventures, reste comme une sainte pour les mousquetaires – et son ennemi, le cardinal Richelieu. Dumas juxtapose les personnages de la femme en théorie puissante mais malheureuse, amoureuse de quelqu'un d'inapproprié, et du brillant homme politique qui est pourtant manipulateur et avide de pouvoir. Cette opposition se laisse voir non seulement dans les dialogues des personnages favorables à la reine mais aussi dans la narration même ; on dénonce Richelieu et on plaint la reine :

le cardinal fait espionner un gentilhomme, fait voler sa correspondance par un traître, un brigand, un pendard ; fait avec l'aide de cet espion et grâce à cette correspondance, couper le cou à Chalais sous le stupide prétexte qu'il a voulu tuer le roi et marier Monsieur avec la reine !<sup>8</sup>

Ah ! Vous faites de la politique, vous ! et de la politique cardinaliste encore ! Ah ! vous vous vendez, corps et âme, au démon pour de l'argent !<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> A. Dumas, *Les Trois Mousquetaires*, Ebooks libres et gratuits <http://fr.groups.yahoo.com/group/ebooksgratuits>, consulté le 20.09.2021, p. 37.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 245.

Anne d'Autriche, privée de la confiance de son mari, poursuivie par la haine du cardinal, qui ne pouvait lui pardonner d'avoir repoussé un sentiment plus doux, ayant sous les yeux l'exemple de la reine mère, que cette haine avait tourmentée toute sa vie [...], Anne d'Autriche avait vu tomber autour d'elle ses serviteurs les plus dévoués, ses confidents les plus intimes, ses favoris les plus chers<sup>10</sup>.

Cela ne veut pas dire que le roi reste libre de cette adversité ; bien au contraire. Louis XIII, conscient de l'importance de son collaborateur le plus proche, est prêt à prendre le parti du cardinal plutôt que celui de sa femme. Quoique le roi se soumette aux conseils de Richelieu et qu'il tente de soutenir l'entente, il y existe une exception : les gardes du cardinal et les mousquetaires royaux.

Notre protagoniste, d'Artagnan, découvre ce conflit au moment où il arrive à Paris ; en Gascogne, on lui a dit qu'il fallait suivre les ordres du roi aussi bien que ceux du cardinal. Dans la capitale, pourtant, il ne voit que la haine et des intrigues constantes. Il se rend compte que le monde, particulièrement celui de la politique, n'est jamais simple ; il y a toujours les bons et les mauvais. Le protagoniste doit choisir s'il préfère être fidèle à la couronne ou s'il veut faire carrière et se livrer à la volonté de Richelieu qui lui propose une ascension rapide :

- Voyons, que diriez-vous d'une enseigne dans mes gardes, et d'une compagnie après la campagne ?

- Ah ! Monseigneur !

- Vous acceptez, n'est-ce pas ?

- Monseigneur, reprit d'Artagnan d'un air embarrassé.

- Comment, vous refusez ? s'écria le cardinal avec étonnement.

- Je suis dans les gardes de Sa Majesté, Monseigneur, et je n'ai point de raisons d'être mécontent.

- Mais, il me semble, dit l'Éminence, que mes gardes, à moi, sont aussi les gardes de Sa Majesté, et que, pourvu qu'on serve dans un corps français, on sert le roi.

- Monseigneur, Votre Éminence a mal compris mes paroles. [...] Toute chose doit se faire à son temps, Monseigneur ; peut-être plus tard aurai-je le droit de me donner, à cette heure j'aurais l'air de me vendre.

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 221.

- C'est-à-dire que vous refusez de me servir, monsieur, dit le cardinal avec un ton de dépit dans lequel perçait cependant une sorte d'estime ; demeurez donc libre et gardez vos haines et vos sympathies<sup>11</sup>.

On peut donc voir clairement que l'adversité existe et que tous les deux, Richelieu et d'Artagnan, en sont conscients bien qu'aucun ne veuille l'admettre ouvertement.

Passons maintenant à d'autres oppositions. En ce qui concerne les personnages, on peut établir que tous les quatre amis représentent les archétypes divers ; premièrement, on suggère l'appartenance d'Athos à la catégorie de surhommes – les protagonistes issus du roman populaire, « justicier[s] solitaire[s] et margina[ux] »<sup>12</sup>, fasciné[s] par la tentation et la crainte de la toute-puissance »<sup>13</sup> – à cause de son courage et de son allure mystérieuse<sup>14</sup>. Il est admiré par tout le monde et tout ce qu'il fait s'enveloppe d'un air noble et héroïque. Porthos, d'autre part, incarne le personnage de gentilhomme qui ne provient pas de la noblesse très haute mais qui prétend y appartenir. Il est prétentieux, fier et il ment sans cesse ; pourtant, derrière cette façade se cache un cœur d'or ; d'Artagnan à son tour reflète la jeunesse fiévreuse : il est prêt à agir sans penser aux conséquences et il s'engage facilement dans n'importe quelle aventure avec du zèle mais aussi avec beaucoup d'esprit.

Toutefois, Aramis s'éloigne de l'image unidimensionnelle d'un personnage issu du roman populaire. Même si sa position sociale ne diverge pas trop de l'image assez typique à l'époque, Aramis paraît unir au fond de lui les envies et les positions éthiques contradictoires. D'une part, il projetait de devenir un prêtre et il conserve toujours l'air et la manière de parler de quelqu'un qui y songeait autrefois. D'autre part, sa popularité auprès des femmes, quoique soigneusement cachée, et son penchant pour les intrigues l'éloignent de ses apparences ecclésiastiques. On pourrait donc dire que le personnage d'Aramis se fonde sur le mélange contradictoire de deux natures : celle de mousquetaire et celle de prêtre.

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 550-551.

<sup>12</sup> L. Queffélec-Dumasy, *op. cit.*, p. 13.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>14</sup> Y. Olivier-Martin, *op. cit.*, p. 14.

Pour finir, il importe de nous tourner vers les personnages féminins où une certaine opposition se fait facilement voir. Dumas présente trois femmes importantes : Anne d'Autriche, Constance Bonacieux et Milady de Winter. Chacune d'elles se réfère à un autre archétype ; on a la reine – une sainte infidèle mais tout à fait justifiée dans sa faiblesse ; Constance – l'objet de l'amour du héros ; et Milady – une femme fatale avec le passé sombre. Les sorts de ces trois femmes s'entrelacent sans cesse ; Milady aide le cardinal à comploter contre la reine mais d'Artagnan contrarie leur intrigue et, pire encore, détruit les projets personnels de Milady quand il se fait passer pour son amant. La femme enragée veut se venger et, à la fin, elle empoisonne Constance.

Quant aux oppositions, le jeu de contrastes est le mieux visible entre Constance et Milady, premièrement au moyen de les situer dans des situations pareilles. Toutes les deux sont enlevées à un moment de l'histoire ; Mme Bonacieux s'enfuit en profitant de l'ignorance de ses ravisseurs et elle veut tout de suite avertir la reine contre le complot du cardinal. Quand Milady, à son tour, est enlevée, elle se libère en séduisant un homme pur et sa première démarche après l'évasion est d'ordonner l'assassinat du duc de Buckingham. Toutes les deux ont une liaison avec d'Artagnan ; Constance a beaucoup d'affection pour lui et même au moment de sa mort, elle veut être près de lui ; même si le livre n'y consacre pas trop de place, son amour paraît profond et vrai ; Milady par contre prétend être amoureuse du jeune mousquetaire alors qu'elle ne veut que tirer avantage de lui. Au moment où il ose contredire sa volonté, elle est prête à le détruire.

À la fin du roman, ces deux femmes incarnent visiblement les deux forces : le bien et le mal ; Constance, l'amante de d'Artagnan et la partisane de la reine, confirme en quelque sorte sa position archétypale quand elle meurt de la main de Milady. Elle n'est plus seulement la bien-aimée du protagoniste, courageuse et belle ; dès ce moment elle est la victime, elle est une martyre. Il faut donc la venger ; elle devient une motivation derrière les démarches des personnages et une justification du verdict de mort qu'ils vont réaliser. Milady de son côté, ayant tué une innocente sous les yeux du lecteur (puisque la plupart de ses crimes a été commise dans les coulisses), devient un monstre. Comme le dit Athos, elle n'est pas « une femme, [elle]

n'appart[ient] pas à l'espèce humaine, [elle est] un démon échappé de l'enfer »<sup>15</sup>.

Passons maintenant à l'autre œuvre de Dumas dont il convient de parler aussi dans l'optique des contrastes. L'opposition générale dans ce roman reste d'accord avec l'idée propre au genre populaire – la lutte entre le bien et le mal ; pourtant, le déroulement plus détaillé de cette lutte dévoile le changement dans l'équilibre des pouvoirs et surtout dans le psychisme du personnage principal.

Décrivons la situation du départ : Edmond Dantès est un homme de succès. Il a été nommé capitaine et il va se marier avec la femme dont il est profondément amoureux (avec réciprocité). Toutefois, il reste un peu timide envers un bonheur si grand quoique inattendu. Il ne croit pas que « l'homme [soit] fait pour être si facilement heureux »<sup>16</sup>. Bref, à première vue il semble un type de protagoniste auquel on pourrait s'identifier ; c'est avec le temps que cette identification devient plus difficile alors que les autres facettes de la personnalité de Dantès se manifestent. Comme on l'a déjà établi, le roman populaire vise non seulement à répondre à nos attentes mais aussi à être un divertissement dans une réalité souvent sombre. Selon le mécanisme général propre à ce genre<sup>17</sup>, en lisant, on projette nos rêves et espoirs sur le sort d'Edmond et on peut se réjouir de son bonheur comme s'il était le nôtre. Bien que cette caractéristique aide à prendre plus de plaisir de la lecture, elle a été jugée pernicieuse ; par une liaison inextricable avec la vie intérieure de son lectorat le roman populaire, et en particulier le roman feuilleton, « détourne de la politique, incite à la passivité, stimule le désir de voluptés interdites et affaibli[t], corromp[er] les mœurs aussi bien que le goût, développe l'imagination aux dépens de la raison, suscite l'émotion aux dépens de la pensée »<sup>18</sup>.

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 864.

<sup>16</sup> A. Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo*, t. 1, Paris, Librairie Générale Française, 1995, p. 78.

<sup>17</sup> Y. Olivier-Martin, *op. cit.*, p. 13 : « La littérature populaire exprime une sorte de rêve éveillé et collectif, un rêve mettant en cause les pulsions les plus secrètes du lecteur en même temps que son identité sociale. Le roman populaire forge une idée neuve du *peuple* et devient populaire parce que ses lecteurs y découvrent leur identité, recréent le peuple en se lisant ».

<sup>18</sup> L. Queffélec-Dumasy, *op. cit.*, p. 16-17.

Pourtant, dans le roman populaire, si plein de contrastes, l'idylle doit être immédiatement suivie du désespoir. Or, Danglars, Fernand et ensuite Villefort condamnent Edmond à la prison sous la charge d'être un espion bonapartiste. L'ascension et la chute – rien ne reste sans contrepoids. Il en va de même pour les personnages ; lors qu'Edmond incarne des qualités admirables comme l'honnêteté, la modestie mais aussi la détermination, ses adversaires représentent des vices : Danglars l'avarice et la jalousie, Fernand l'avidité et la violence, et Villefort l'ambition excessive et l'égoïsme. Au début, ce sont eux qui tirent les ficelles ; Edmond reste inconscient de leurs manipulations dont il est la victime.

L'intrigue démontrée aussi clairement, le lecteur s'engage émotionnellement et il plaint le protagoniste. Toutefois, quand Edmond s'évade et découvre un trésor enseveli, il devient le comte de Monte-Cristo, un vengeur prêt à punir ceux qui l'ont mis sous clef. Sa transformation dure quelques années mais quand on le rencontre à Rome, il n'est plus Edmond Dantès.

Ici, on a affaire à un autre contraste intéressant, c'est-à-dire le précipice qui sépare les deux incarnations de notre protagoniste. Edmond Dantès et le comte Monte-Cristo ne sont pas du tout semblables. Le premier incarne la jeunesse naïve, le manque d'expérience ; selon ses propres paroles, il « ne sai[t] rien, [il] n[est] destiné à jouer aucun rôle »<sup>19</sup>. Il n'est pourtant pas privé de qualités, visibles même dans son apparence ; voyons les observations de Villefort quand il rencontre Edmond :

Si rapide qu'eût été ce regard, il avait suffi à Villefort pour se faire une idée de l'homme qu'il allait avoir à interroger : il avait reconnu l'intelligence dans ce front large et ouvert, le courage dans cet œil fixe et ce sourcil froncé, et la franchise dans ces lèvres épaisses et à demi ouvertes, qui laissaient voir une double rangée de dents blanches comme l'ivoire<sup>20</sup>.

Le comte de Monte-Cristo ne lui ressemble pas du tout ; non seulement dans le sens du caractère mais aussi dans celui de la physionomie. Tandis qu'Edmond paraissait toujours un homme assez attrayant et approchable, le comte fait l'impression de provenir de quelque conte

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 105.

du lord Byron. Il est presque inhumain, étrange dans sa beauté froide. Comme le dit l'un des personnages, « Byron m'a juré qu'il croyait aux vampires, il m'a dit qu'il en avait vu, il m'a dépeint leur visage, eh bien, c'est absolument cela : ces cheveux noirs, ces grands yeux brillant d'une flamme étrange, cette pâleur mortelle »<sup>21</sup>.

Bien sûr, ce n'est qu'une sensation visuelle ; on peut l'expliquer partiellement par l'enfermement d'Edmond, par la fuite du temps ou par ses aventures diverses. Pourtant, l'impression qu'il fait ne peut pas résulter seulement du changement d'apparence ; il faudrait que son caractère ait changé aussi drastiquement. Le lecteur ressent tout de suite la différence entre Dantès et Monte-Cristo. Edmond parlait humblement de sa petitesse, Monte-Cristo se croit quelque héros vengeur auquel « Dieu donne la force de dompter une bête féroce comme [Caderousse, l'un de ses adversaires] »<sup>22</sup>.

Ici, on peut apercevoir un autre contraste entre les deux incarnations du protagoniste : on assiste, en fait, à une transition de la victime au bourreau. Alors qu'Edmond a été emprisonné sans en savoir la raison, qu'il a été dépourvu de tout de ce qu'il aimait dans sa vie, Monte-Cristo punit les autres. Il n'a pas de pitié ; en manipulant les pas de sa proie, il l'amène jusqu'à la faillite, au suicide ou à la folie. La situation se retourne ; le bien se mêle au mal, on voit les nuances du conflit moral. Monte-Cristo, comment peut-il se croire autorisé à décider du sort d'autrui même si cet autre homme lui a fait du mal ? Qui lui a donné le droit de rendre un jugement sur ses malfaiteurs ? La vision du monde en noir et blanc disparaît.

On pourrait indiquer une autre opposition, quoique plutôt accidentelle ; selon Amelita Marinetti, le protagoniste subit en fait deux chutes<sup>23</sup>. La première n'est que la tombée d'un homme qui perd tout ; Edmond est trahi, emprisonné, dépourvu de tous les privilèges et condamné à passer le reste de sa vie en prison. Il n'a fait rien de mal ;

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 488.

<sup>22</sup> A. Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo*, t. 2, Paris, Librairie Générale Française, 1995, p. 376.

<sup>23</sup> A. Marinetti, "Death, Resurrection and Fall in Dumas' *Comte de Monte-Cristo*", *The French Review*, vol. 50, n° 2, (Dec., 1976) p. 260-269.

c'est juste le mauvais sort, la malice des jaloux. Nous, les lecteurs, pouvons le considérer comme une injustice et éprouver de la pitié. Toutefois, le contraste se laisse voir quand Monte-Cristo subit sa deuxième chute. Après avoir provoqué la mort de deux personnes et rendu fou un autre personnage, le comte commence à réfléchir, à douter en ses projets vengeurs. Cette fois, ce n'est pas la chute dans le sens de quelque malheur ; cette fois, on parle de la chute morale. Les valeurs de Monte-Cristo sont dévoilées pour qu'on puisse se rendre compte qu'il n'a pas, au fond, d'éthique. Ses projets égoïstes excluent l'importance d'autrui. L'opposition entre le bien et le mal est effacée.

Toutes ces démarches auraient été bien plus frappantes si elles avaient été menées avec plus de soin et de profondeur psychologique. Malheureusement, le roman populaire ne s'y concentre pas ; ce sont des mesures grâce auxquelles Dumas érige son intrigue plutôt que des tentatives de montrer la chute morale d'un individu. D'autant que le livre se termine bien, Monte-Cristo, justifié auprès du lecteur, triomphe et on devrait être convaincu que le dilemme éthique se résout lui-même. Même pour le lecteur du XIX<sup>e</sup> siècle, cette résolution ne peut pas paraître incontestable et claire ; il est impossible de passer sous silence la gravité de la mort imprévue d'Édouard. Dumas le suggère lui-même en décrivant le voyage presque pénitent du comte au Château d'If (qui, d'ailleurs, finit par la justification des actions du comte ; il découvre le manuscrit de Faria et son regard tombe, par hasard, sur le verset de la Bible : « Tu arracheras les dents du dragon, et tu fouleras aux pieds les lions, a dit le Seigneur ». Monte-Cristo considère cela comme la réponse à ses doutes)<sup>24</sup>. Comme le souligne Kris Vassilev, il se crée une inégalité entre le préjudice subi par Dantès et le châtiment exécuté sur ses malfaiteurs et leurs proches. Ainsi « la vengeance dont [Monte-Cristo] proclame le caractère métaphysique perd sa garantie transcendante »<sup>25</sup>.

Aujourd'hui, cette conclusion est encore moins convaincante en tant qu'happy end. Cela se laisse voir particulièrement en compa-

---

<sup>24</sup> A. Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo*, t. 2., Paris, Librairie Générale Française, p. 723.

<sup>25</sup> K. Vassilev, « Vengeance et récit dans *Le Comte de Monte-Cristo* », *French Forum*, Vol. 26, n° 2 (Spring 2001), p. 61.

raison avec *Les Trois Mousquetaires*. *Le Comte de Monte-Cristo* nous apporte une conclusion assez ambiguë tandis que *Les Trois Mousquetaires* ne laissent pas de doutes. Dumas a tout fait pour montrer que Milady est pourrie jusqu'à la moelle et qu'elle mérite son sort. La mort de Constance et la séduction de Felton qui a abouti à l'assassinat de Buckingham – tout cela est impardonnable pour les mousquetaires et devrait l'être pour le lectorat.

Pour conclure, les deux créations de Dumas illustrent bien la nature contrastante qui est fondamentale pour le roman populaire. Bien que *Les Trois Mousquetaires* semblent suivre à la lettre tous les traits caractéristiques du genre – la division claire des personnages qui ont le droit d'être entièrement blancs ou entièrement noirs presque sans nuances, la lutte entre le bien et le mal (soit bien visible, soit sous-entendue jusqu'au dénouement) et, enfin, le (re) confort moral qu'apporte ce type de lecture – *Le Comte de Monte-Cristo* présente une version plus ambiguë du roman populaire. Peut-être qu'avec le temps Dumas a affiné son écriture ou bien le caractère plus nuancé et plus ambitieux dans le sens littéraire du livre découle de ses sources personnelles. Or, l'une des inspirations pour l'histoire d'Edmond Dantès était l'emprisonnement et l'abandon injuste du père d'Alexandre<sup>26</sup> ; il est donc possible que Dumas, même à son insu, a saturé le livre censé divertir avec ses propres émotions, rendant ainsi *Le Comte de Monte-Cristo* plus compliqué moralement et psychiquement.

Quoi qu'il en soit, tous les traits caractéristiques du genre montrés (et parfois abolis) dans les œuvres présentées agissent en sorte que le roman populaire est un bon divertissement mais, en même temps, ils peuvent décourager le lecteur de percevoir le monde avec plus de vigilance. Par bonheur, il est plus fréquent de prêter l'attention à tous les signes de l'ambiguïté qui nous entourent que de se fier à la vision du monde contrastée propre au roman populaire. Il est donc probable que, dans le cas du *Comte de Monte-Cristo*, au-delà de « la clarté de son

---

<sup>26</sup> M.-J. Péraldi, « Alexandre Dumas et *Le Comte de Monte-Cristo* : un roman de la transmission », *La Lettre de l'enfance et de l'adolescence*, 2002/4 (n° 50), p. 59.

analyse, la vivacité de ses dialogues et la vigueur de sa charpente dramatique »<sup>27</sup> c'est précisément ce caractère équivoque qui le rend « un chef-d'œuvre du roman populaire, et du roman tout court »<sup>28</sup>.

## Bibliographie

- Dumas, Alexandre, *Le Comte de Monte-Cristo*, Paris, Librairie Générale Française, 1995
- Dumas, Alexandre, *Les Trois Mousquetaires*, Ebooks libres et gratuits, <http://fr.groups.yahoo.com/group/ebooksgratuits>
- Dumasy-Queffélec, Lise, *Le roman-feuilleton français au XIX<sup>e</sup> siècle*, Belphégor : Littérature Populaire et Culture Médiatique. 7.1 (2008)
- Eco, Umberto, *De superman au surhomme*, Paris, Editions Grasset & Fasquelle, 1993
- Grossir, Claudine, « Du feuilleton à l'Assemblée Nationale : Eugène Sue et Les Mystères de Paris », *Le Romantisme*, 2008/3 (n° 141)
- Hecquet, Vincent, CR de Loïc Artiaga, dir., *Le Roman populaire 1836-1960. Des premiers feuilletons aux adaptations télévisuelles*, *Questions de communication* ; URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/746> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.746> ; consulté le 15.09.2021
- Marinetti, Amelita, "Death, Ressurrection and Fall in Dumas' *Comte de Monte-Cristo*", *The French Review*, vol. 50, n° 2, (Dec., 1976)
- Olivier-Martin, Yves, *Histoire du roman populaire en France, 1840-1980*, Albin Michel, 2015
- Péraldi, Marie-Jeanne, « Alexandre Dumas et *Le Comte de Monte-Cristo* : un roman de la transmission », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, 2002/4 (n° 50)
- Sainte-Beuve, Charles-Augustin, « La littérature industrielle », *Revue des Deux Mondes*, t. 19, Paris, 1839
- Vassilev, Kris, « Vengeance et récit dans : *Le Comte de Monte-Cristo* », *French Forum*, Vol. 26, n° 2 (Spring 2001)

---

<sup>27</sup> L. Queffélec-Dumasy, *op. cit.*, p. 9.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 9.