

ASPECTS DU ROMAN D'APPRENTISSAGE
DANS LES TROIS MOUSQUETAIRES, SYLVANDIRE ET JOSEPH BALSAMO
D'ALEXANDRE DUMAS PÈRE.

BY

Frédérique Sevet
M.A., University of Nebraska-Lincoln 2001
© 2009

Submitted to the graduate degree program in French Literature
and the Graduate Faculty of the University of Kansas
in partial fulfillment of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy.

John T. Booker, Chairperson

Van Kelly

Caroline Jewers

Bruce Hayes

Margot Versteeg

Date defended: August 24, 2009

The Dissertation Committee for Frédérique Sevet certifies
that this is the approved version of the following dissertation:

ASPECTS DU ROMAN D'APPRENTISSAGE
DANS LES TROIS MOUSQUETAIRES, SYLVANDIRE ET JOSEPH BALSAMO
D'ALEXANDRE DUMAS PÈRE.

Committee:

John T. Booker, Chairperson

Van Kelly

Caroline Jewers

Bruce Hayes

Margot Versteeg

Date approved: August 24, 2009

Remerciements.

Je voudrais remercier le Professeur Booker et les autres membres du jury, ainsi que ma famille, pour leur aide et leur soutien.

Table des matières.

Introduction.	5
I. La vie de Dumas.	8
II. La réception de Dumas à son époque et maintenant.	13
Chapitre 1 : Dumas et les genres romanesques.	22
I. Dumas et le roman historique.	22
II. Dumas et le roman-feuilleton.	38
III. Dumas et le roman d'aventures.	47
Chapitre 2 : Le roman d'apprentissage.	57
A. L'historique.	58
B. Les traits caractéristiques.	66
1. Le caractère du personnage en formation.	67
2. Le contexte politique et social.	71
C. Critiques.	79
1. Bakhtin.	79
2. Lukacs.	81
3. Suleiman.	85
Chapitre 3 : L'apprentissage de d'Artagnan dans <u>Les trois mousquetaires</u> .	89
I. La description du jeune homme.	90
II. Paris.	106
III. Les épreuves.	110
IV. Les initiateurs.	118
V. La réussite / la conclusion du roman.	129
Chapitre 4 : L'apprentissage du chevalier Roger-Tancrède d'Anguilhem dans <u>Sylvandire</u> .	138
I. La description du jeune homme.	140
II. Paris	143
III. Les initiateurs.	149
IV. L'amour.	152
V. Les épreuves.	157
VI. La conclusion du roman.	165
VII. Comparaison de <u>Sylvandire</u> et des <u>Trois mousquetaires</u> .	167
VIII. Les rôles du narrateur et du lecteur.	171
Chapitre 5 : L'apprentissage de Gilbert dans <u>Joseph Balsamo</u> .	180
I. La description du jeune homme.	183
II. Les initiateurs.	191
III. Versailles et Paris.	195
IV. L'amour et les épreuves.	199
V. Le changement de caractère et de comportement.	205
VI. La conclusion du roman.	220
Conclusion	226

Introduction.

Le but de cette dissertation est de démontrer qu'Alexandre Dumas est un écrivain de son époque et qu'il a su bien exploiter les modes romanesques de son siècle, comme le *Bildungsroman*, le roman historique, le roman-feuilleton, le roman d'aventures, le roman de cape et d'épée, parmi d'autres. Il emprunte à tous et s'en inspire, mais pour former son style vif qui lui est propre. Hélas, il a souvent été considéré comme un auteur mineur car son succès était immense auprès du peuple et sa lecture plaisante aux yeux de tous, trop agréable pour les critiques sévères. Un auteur dit populaire n'avait pas sa place parmi les auteurs sérieux. Dumas écrivait vite et il était publié dans des journaux, sous forme de romans-feuilletons, mais ils étaient perçus comme de la littérature facile par les critiques. Ceux-ci lui reprochaient aussi d'utiliser parfois des collaborateurs. Il ne méritait donc, pas, selon eux, une réputation d'auteur sérieux et digne d'être étudié à l'école.

Faire un choix d'oeuvres à étudier se révèle difficile tant elles sont passionnantes. Dans les limites de la dissertation, j'ai opté pour trois de ses romans. Les trois mousquetaires (1844) est l'un des plus connus ; Sylvandire (1844) est ce que l'on pourrait appeler le brouillon de ce dernier tant il possède de similitudes (pourtant, il est quasiment inconnu du public) ; Joseph Balsamo (1846-48)¹ présente une autre approche au roman d'apprentissage (le héros ne réussit pas). De plus, Les trois

¹ Ces dates sont importantes historiquement. Elles se situent entre les révolutions de 1830 et 1848. Joseph Balsamo est un roman qui traite de la pré-Révolution française et il est écrit juste avant et pendant la révolution du temps de Dumas, lequel s'inspire de son époque pour parler du temps passé.

mousquetaires et Joseph Balsamo font partie d'une série de romans qui garde certains nombres de personnages au fil du récit : Les trois mousquetaires est suivi de Vingt ans après (1845) et du Vicomte de Bragelonne (1847-50). La suite des aventures de Joseph Balsamo se trouve dans Le collier de la reine (1849-50), Ange Pitou (1851) et La comtesse de Charny (1852-55). J'ai choisi de traiter des premiers tomes de chacun de leur série, dans lesquels le récit de la vie de leur jeune protagoniste dévoile un aspect de sa personnalité d'homme qui mûrit en vivant sa vie d'adulte tout en suivant un parcours initiatique fait d'aventures divertissantes pour les lecteurs.

Mon idée centrale est de démontrer que les trois romans que j'ai sélectionnés exposent divers aspects du roman d'apprentissage, mais développés dans une forme caractéristique à Dumas : d'Artagnan (dans Les trois mousquetaires) excelle dans tous ses tests ; Roger, le chevalier d'Anguilhem (le protagoniste de Sylvandire) réussit son apprentissage en passant par des épreuves comiques ; Gilbert (dans Joseph Balsamo), au contraire, tend vers le mal et ne prouve pas sa valeur à la fin du roman. Comme nous allons le montrer, Dumas se distingue par le fait qu'il mélange les styles. Ses romans qui traitent d'apprentissage sont également essentiellement des romans d'aventures qui se déroulent dans un temps historique particulier.

J'ai choisi à dessein un roman extrêmement connu (Les trois mousquetaires), un moins connu (Joseph Balsamo) et l'autre pratiquement inconnu (Sylvandire) pour prouver que malgré leur renom ou leur manque de renom auprès du public, ils sont tous les trois très appréciables et ils illustrent chacun un côté différent et particulier du *Bildungsroman* dumasien.

Trois chapitres, lesquels traitent de théorie mais aussi de ces trois romans, composent cette dissertation ; ils sont organisés de façon presque chronologique : le premier roman est Les trois mousquetaires (1844), suivi de Sylvandire (écrit la même année, juste avant Les trois mousquetaires)² et de Joseph Balsamo (1846-49) ; tous les trois montrent l'évolution de l'écriture et de la pensée de Dumas. Ces chapitres expliqueront comment l'auteur perçoit et décrit l'apprentissage dans ces oeuvres.

Les trois romans que j'ai choisis illustrent chacun un aspect différent de ce genre de roman : dans son roman presque inconnu de Sylvandire, il utilise l'humour en décrivant son personnage principal, le chevalier d'Anguilhem, qui arrive tant bien que mal à se faire une place dans la société parisienne. Le roman des Trois mousquetaires présente un apprentissage classique d'un jeune homme, d'Artagnan qui réussit sa formation. Joseph Balsamo contient un personnage secondaire très intéressant, Gilbert, qui révèle une éducation non réussie. Dumas n'est pas un écrivain banal parce qu'il est unique en son genre et qu'aucun écrivain n'a suivi le même parcours littéraire que lui.

La vie de Dumas est mouvementée et pittoresque, et une esquisse biographique aidera le lecteur à mieux comprendre ses oeuvres, ses idées politiques et son parcours littéraire.

² Nous en traitons après même s'il a été écrit antérieurement car il convient d'étudier le roman le plus connu d'abord, pour le comparer ensuite à son modèle moins connu.

I. La vie de Dumas.

Né le 24 juillet 1802 à Villers-Cotterêts, dans l'Aisne, Alexandre Dumas est le fils d'un général de l'armée française, Alexandre Davy de la Pailleterie, mort en 1806, lui-même fils d'une esclave de Saint Domingue et d'un aristocrate français. Fier de ses origines africaines et désireux de porter un patronyme non noble, notre écrivain prendra le nom de cette grand-mère, Marie-Cessette Dumas, pour la postérité.

A l'école, c'est un élève peu attentif, mais passionné par la chasse, qui montre un talent pour la calligraphie. En 1817-18, il devient clerc et saute-ruisseau pour un notaire. Il s'installe à Paris en 1823 et entre au secrétariat du duc d'Orléans qui l'emploie pour sa belle écriture. Son fils, Alexandre, naît en 1824, enfant naturel qu'il a avec Catherine Labay, une lingère. Ce fils deviendra à son tour auteur et se fera connaître grâce à La dame aux camélias (1848), mais il sera beaucoup moins prolifique et moins célèbre que son père. Dumas père a également une fille naturelle avec l'actrice Bell Krebsamer en 1831. Son mariage avec la comédienne Ida Ferrier, ayant pour témoin l'écrivain Chateaubriand, dure de 1840 à 1844.³

Engagé en politique (il est républicain), Dumas père participe aux journées de Juillet en 1830 et il est nommé chevalier de la Légion d'honneur en 1837. Il participe

³ Pour plus de renseignements sur la vie de Dumas, consulter : Dictionnaire des écrivains de langue française. Larousse, 2001. Dictionnaire encyclopédique de la littérature française. Paris : Robert Laffont, Bouquins, 1999. Robert des grands écrivains de langue française. Paris : Robert Laffont, 2000. Schopp, Claude. Alexandre Dumas, le génie de la vie. Paris : Fayard, 1997. Dumas, Alexandre. Mes Mémoires. Paris : Ed. Robert Laffont. Bouquins, 1989.

également à la Révolution de 1848 et tente en vain de se faire élire député. Identiquement à Victor Hugo, il s'oppose à Napoléon III. En 1851, il s'exile volontairement en Belgique pour fuir non seulement le nouveau régime, mais encore ses propres créanciers. Plus tard en 1860, il se joint à l'expédition de Garibaldi en Sicile et se lance pour le compte du révolutionnaire italien dans un trafic de contrebande d'armes. De 1860 à 1864, Dumas habite à Naples, promu directeur des fouilles et des musées par le victorieux Garibaldi.

Dumas fait d'ailleurs de nombreux voyages dans divers pays européens, comme en Italie et sur la côte méditerranéenne de 1840 à 1842, en Espagne et en Afrique du nord en 1846, en Angleterre en 1857, en Russie en 1858 et dans le Caucase en 1859, en Allemagne et en Autriche en 1866. Il écrit ses premières Impressions de voyage (en Suisse) en 1833. Tous ses voyages et ses rencontres lui procurent la matière à travailler dans ses oeuvres. L'Italie, son art et sa culture le passionnent et l'inspirent : par exemple, il écrit le roman Ascanio en 1843, racontant la vie du peintre de la Renaissance, Benvenuto Cellini.

Autodidacte, il commence, dès 1825, à faire éditer quelques poèmes et nouvelles et à donner des vaudevilles aux théâtres du Boulevard (Dictionnaire des écrivains de langue française 562). A l'époque, cette sorte de théâtre est importante et connaît un grand engouement auprès du public. C'est exactement la période que les critiques appellent parfois celle de la bataille romantique (Dictionnaire des écrivains de langue française 567). En effet, en littérature, dans les années 1820-30, les grands genres sont la poésie, le théâtre et l'histoire. Dans cette atmosphère où le jeune

Dumas évolue, il est logique qu'il soit naturellement attiré par le théâtre et qu'il utilise des sources historiques comme tant d'auteurs le font. Ses pièces de théâtre remportent un succès immense. La première est Henri III et sa cour (1829). Antony (1831) crée le type du héros romantique fatal et ténébreux.

Plus tard, le nouveau genre populaire du roman-feuilleton se développe. A partir de 1844, jusqu'en 1850, Dumas collabore avec Auguste Maquet sur plusieurs feuilletons qui seront publiés dans les journaux puis sous forme de romans tels que Le chevalier d'Harmenthal (1843), Le comte de Monte-Cristo (1844-45), La tulipe noire (1850). Dumas favorise les cycles qui comprennent plusieurs tomes. Le cycle de La reine Margot (1845), La dame de Monsoreau (1846), Les quarante-cinq (1847-48) présente les guerres de religion de la Renaissance. Joseph Balsamo et sa suite mettent en scène la Révolution française. Sa série la plus célèbre est Les trois mousquetaires (1844), Vingt ans après (1845), Le vicomte de Bragelonne (1848-50) dans laquelle l'action se déroule au dix-septième siècle. Ainsi que ces titres le suggèrent, Dumas peut se vanter d'avoir ranimé l'histoire et, en particulier, l'intérêt pour le siècle des Lumières et le dix-septième siècle. Il semble avoir choisi ce dernier parce qu'il est riche en événements, complots et guerres, et parce qu'il a découvert les mémoires de d'Artagnan, sujet qu'il a estimé propice à en faire un roman :

The historical setting of the seventeenth century serves many functions in Dumas' nineteenth-century fiction [...]. As such, the novel rewrites the past so that it can enter into the realm of the symbolic, the imaginary for the general masses. It evokes a time which calls for daring, even scandalous

actions, of justified murderous and amorous affairs, in release of libidinal energy. The characters and events of the Trois mousquetaires are those of common life, of ordinary citizens, more closely related to the reading public. Social hierarchies are lessened, in a general move toward democratization. (Wood 171)

Effectivement, Dumas présente l'histoire par un angle spécifique, celui qui donne de l'importance au réalisme et où il introduit des personnages ordinaires. Par exemple, d'Artagnan, jeune homme normal, va prouver sa valeur et va devenir extraordinaire en cela. Dumas réoriente l'histoire et donne la part belle aux personnages communs, ce qui en fait des personnages plus attachants et réels, tout en animant l'histoire.

Il est impossible de citer toutes les œuvres de Dumas tant elles sont nombreuses, et sa production impressionnante. En effet, il existe environ quatre-vingt romans, une cinquantaine d'œuvres théâtrales et d'innombrables articles de journaux. Pour comprendre les différentes étapes qui jalonnent la vie et l'œuvre de notre auteur, Claude Schopp, le critique spécialiste d'Alexandre Dumas père, distingue plusieurs périodes dans la création de ce dernier. Le découpage suivant schématise en gros l'œuvre de Dumas (celui-ci a toujours écrit sur tous les genres, mais il est intéressant de voir l'évolution de sa création littéraire au fil des années). Comme le dit Schopp (dans sa préface de Joseph Balsamo II), « ces allers-retours secrètent la contamination d'un genre par les autres, une hybridation qui pourrait être le cœur de l'art dumasien. » En voici le schéma de Schopp :

1822-1827 : Age de la poésie

1827-1836 : Age du théâtre

1836-1838 : Age du feuilleton dramatique et des chroniques historiques

1838-1842 : Age des récits de voyage

1842-1847 : Age du roman, puis du roman historique

1847-1850 : Age du Théâtre-Historique

1850-1852 : Age de l'autobiographie

1853-1855 : Age du journalisme littéraire (*Le Mousquetaire*)

1856-1859 : Age du roman de moeurs

1860-1864 : Age du journalisme politique (Naples)

1864-1870 : Age du retour impossible au roman historique. (préface de Joseph Balsamo II)

Le schéma ci-dessus des différentes étapes littéraires qu'a suivies Dumas est très intéressant car il témoigne que ces périodes successives dans son oeuvre forment un tout qui le rend unique, tant il a produit d'oeuvres différentes et nombreuses.

Il faut préciser qu'en 1847, Dumas fait construire un nouveau théâtre (son Théâtre Historique) à Paris pour y faire jouer ses propres pièces, et il l'inaugure avec un grand succès ; cependant, avec la Révolution de 1848, le théâtre n'est plus aussi populaire que dans les années précédentes. Attirant beaucoup moins d'amateurs, le théâtre de Dumas fera faillite en 1850 et Dumas sera poursuivi pour dettes. Ajouté à cela, la construction de son château de Monte-Cristo à Port-Marly, près de Paris, lui cause des dettes impressionnantes, ce qui le contraint à vendre le château, ne pouvant faire face ni aux dépenses ni aux usuriers.

Toujours prolifique jusqu'à ses derniers jours, il passe ses dernières années avec son fils et sa fille. Il meurt le 5 décembre 1870, et sa réputation reste populaire. Enterré à Villers-Cotterêts, ses cendres seront transférées au Panthéon à Paris le 30 novembre 2002, l'année du bicentenaire de sa naissance, témoignage de la reconnaissance de l'Etat français à ce grand écrivain si longtemps sous-estimé. Le président Chirac a déclaré ce jour-là :

Il était juste que notre pays lui manifeste sa reconnaissance et je dirai aussi tout simplement son affection. Voilà pourquoi j'ai décidé le transfert de ses cendres au Panthéon, où il retrouvera son ami, son presque frère, Victor Hugo. Par ce geste, la République donnera toute sa place à l'un de ses enfants les plus turbulents et les plus talentueux, à l'un de ses génies les plus féconds dont toute la vie fut au service de notre idéal républicain. (« France : Chirac signe le décret de « panthéonisation » d'Alexandre Dumas »)

En effet, c'est le plus grand hommage conféré par la France à ses citoyens exceptionnels tels que les hommes d'état, les scientifiques (Pierre et Marie Curie) et les grands écrivains (Zola, Hugo).

II. La réception de Dumas à son époque et maintenant.

Pendant longtemps, Dumas n'a été considéré que comme simple romancier et feuilletoniste, écrivant de la littérature facile, souvent classée dans les bibliothèques au rayon de littérature pour enfants. Effectivement, « l'oeuvre d'Alexandre Dumas tient une grande place dans l'histoire de la littérature et n'en tient aucune dans la

littérature » (René Doumic, cité par Gilles Nelod 96). Dumas a certainement fait parler de lui, en bien ou en mal, et parfois de façon mitigée. D'ailleurs, comme le dit Michel Brix,

s'il a contribué, accepte-t-on d'admettre, à ouvrir quelques portes, l'écrivain Dumas est cependant rarement envisagé pour lui-même. On lui dénie généralement le statut de créateur, et l'on sous-estime l'importance de ses oeuvres : ainsi, Les trois mousquetaires se trouvent évoqués en même temps que les romans-feuilletons d'Eugène Sue plutôt que dans la lignée des romans historiques. (15)

Brix explique que Dumas n'a pas été reconnu par les historiens de la littérature parce que sa lecture est distrayante et qu'elle plaît aux adolescents autant qu'aux adultes : « [...] la critique paraît réticente à voir en lui un créateur à part entière » (19). Parce qu'il écrivait vite et abondamment, cette grande quantité d'oeuvres produites lui a fait une réputation de mauvaise qualité. Pourtant, il s'est illustré dans de nombreux genres tels que le théâtre, tout d'abord, et il a fondé le drame moderne avec son ami Victor Hugo. Ce dernier a fait jouer sa pièce Hernani en 1830 et Dumas Antony, en 1831, pièce qui a obtenu un succès fracassant à sa sortie. Son succès et sa notoriété ont aussi fait des jaloux tels que Balzac qui le dénigrait. De la même façon, « Sainte-Beuve reproche à Dumas de ne posséder que de l'imagination et de ne pas avoir de pensée » et d'écrire de la littérature industrielle (Brix 17). La critique se persuadait que Dumas ne voulait que la réussite immédiate. Il avait besoin d'argent pour payer ses dettes car il vivait dans l'extravagance lorsqu'il avait de l'argent, et il se montrait très généreux

avec ses amis. On l'accusait aussi de plagiat car il s'inspirait d'histoires connues, tels que Les mémoires de Monsieur d'Artagnan de Courtilz de Cendras.

Un des autres griefs qui lui est imputé est qu'il utilisait des collaborateurs (qui d'ailleurs profitaient de la notoriété de Dumas pour se faire connaître). Le pamphlet d'Eugène de Mirecourt, Fabrique de romans. Maison Alexandre Dumas et compagnie, publié en 1845, où l'auteur accusait Dumas de n'utiliser que des nègres pour ses romans et de ne pas écrire lui-même ses œuvres a nui à la notoriété de Dumas. Ce dernier a porté plainte parce que Mirecourt s'attaquait à sa vie privée plutôt qu'à son oeuvre. Le calomniateur sera condamné à six mois de prison et à une amende.

Après ses pièces de théâtre qu'il a écrit seul, Dumas est passé au roman pour lequel il avait besoin de beaucoup de recherches et de documentation; c'est pour cette raison qu'il engageait des collaborateurs qui faisaient toutes les recherches historiques, élaboraient un plan, et soumettaient l'ensemble à Dumas, lequel le remaniait. Gérard de Nerval a également collaboré avec Dumas. Nerval a connu le succès, contrairement aux autres qui n'avaient pas la verve du maître, tel que son principal collaborateur, Auguste Maquet, qui a collaboré aux Trois mousquetaires et à Joseph Balsamo entre autres (mais Dumas écrit Sylvandire sans aucun collaborateur). Tous deux passaient des journées de douze heures à écrire. Ce dernier lui a intenté un procès en paternité littéraire en 1858. « On peut voir dans Dumas-Maquet le maître de la plus vieille et de la plus universelle conception du conte, » écrit Albert Thibaudet, « celle qui est destinée à faire oublier la vie réelle pour des histoires inventées. Balzac

voulait écrire les Mille et une nuits de l'Occident. Mais c'est Dumas et Maquet qui les ont contées, et il y fallait une goutte de sang africain » (Robert des grands écrivains de langue française 434). La créolité de Dumas est très importante parce qu'elle fait son identité et le rend fier, alors qu'il a été en butte aux moqueries pour cela.

Gustave Lanson, dans son Histoire de la littérature française (1894), accorde quand même une place à Dumas (une partie du chapitre sur le théâtre romantique qu'il partage principalement avec Victor Hugo). Lanson convient que Dumas est un intarissable conteur et un « grand délayeur » (955) qui a été le premier à deviner l'attrait que pouvait avoir l'exotisme et l'histoire de France pour le public. Ses romans et drames historiques ont rendu son nom populaire :

Quelle prodigieuse et un peu puérole invention s'est développée dans les deux cent cinquante-sept volumes de ses romans, mémoires, voyages, etc. ! Toute cette écriture, si vulgaire de pensée et de forme, a bien vieilli. Les vingt-cinq volumes de pièces de théâtre qui s'y ajoutent, ont vieilli aussi : c'est pourtant par eux que Dumas mérite une place dans la littérature [...]. (955)

Dominique Fernandez⁴ donne une autre raison pour laquelle Dumas est dédaigné, mettant en cause le snobisme de certains littéraires. Pour eux, Dumas n'a pas formulé de théorie.

En France, pour être reconnu, il faut avoir une doctrine, il faut avoir écrit son art du roman [...]. Dumas a interprété l'Histoire avec une gaieté et une

⁴ Essayiste et romancier contemporain qui a reçu le prix Goncourt en 1982, membre de l'Académie française et grand voyageur. Il est interviewé ici par Félicie Geslin et Françoise Ploquin.

légèreté qui n'appartiennent qu'à lui. Mais il semble qu'en France, on préfère s'ennuyer à lire des œuvres difficiles que de prendre plaisir à des œuvres gaies, légères, bref accessibles. Facile ne veut pas dire de mauvaise qualité, et, dans le cas de Dumas, facile est d'excellente qualité ! (9)

Son style est également critiqué (de son époque jusqu'à la nôtre), et par conséquent, notre écrivain était absent des manuels scolaires. Vittorio Frigerio qualifie la rapidité de Dumas de rapidité industrielle et lourde :

L'empilement ininterrompu de réparties légères, de mots d'esprit, de clins d'oeil et d'anecdotes curieuses s'amoncelant les uns sur les autres à l'infini [...] s'opposerait ainsi à une rapidité légère, faite d'allusions, de sous-entendus, d'une complicité moins facile à mériter et plus généreuse peut-être en récompenses potentielles pour le lecteur : la rapidité de Stendhal. (171)

Mais qui n'a pas lu Les trois mousquetaires, Le comte de Monte-Cristo, ses romans les plus célèbres, ou une autre de ses oeuvres ? Ou qui n'a pas vu une adaptation au cinéma, éventuellement en bande dessinée ou dessin animé de ses écrits ? Sa renommée est mondiale. « C'est un créateur de légendes, comme la France n'en avait plus eu depuis les chansons de geste » (Michel Mourre, Dictionnaire encyclopédique de la littérature française 308). Dumas serait le troisième écrivain cité par les Français après Hugo et La Fontaine (Picard 55).

Fernandez dit que ce qui lui plaît chez Dumas, ce sont les sujets passionnants ; « il a un style extraordinaire, sec, nerveux, plein d'humour, d'intelligence et d'alacrité, le style d'un grand écrivain » (8). Il affirme qu'il faut mettre Dumas dans

les programmes scolaires actuels et lui rendre sa place qui lui est due. Sa gloire, soutient Fernandez, subsiste encore de nos jours :

C'est une popularité de mauvais aloi. D'abord parce qu'en France, la popularité est suspecte, ensuite parce qu'on catalogue Dumas comme auteur pour la jeunesse, l'excluant du même coup de la catégorie des auteurs étudiés en classe, comme Hugo ou Zola. Il faut souligner que les Français aiment ce qui est difficile. Ils méprisent le succès et plus largement tout ce qui est facile d'accès. En tant que tel, Dumas est un auteur qui a besoin, non pas d'une réhabilitation, mais que l'on plaide un peu sa cause, car il est systématiquement dédaigné par l'intelligentsia, par les professeurs, par l'Université, où il n'est pas étudié. (8)

Le genre même du roman populaire est dénigré en France et Dumas n'est relégué qu'à celui-ci ; Gustave Lanson dit que Dumas s'empare du roman historique et « le dérive hors de la littérature, hors de l'art, pour l'amusement de la foule » (972). Ce critique fustige Dumas, mais néanmoins reconnaît que

ses drames historiques sont des modèles de découpage adroit, et ses drames d'invention sont machinés à merveille pour la scène. Surtout Dumas a le sens de l'action ; en dépit de la sentimentalité romantique, il fait agir plus encore que parler ses personnages ; les situations s'accroissent, les intrigues se croisent, les coups de théâtre se chassent. Point de caractères : des passions élémentaires, sans nuances, banales en leur formule, mais monstrueuses d'intensité, et agissantes. (956)

Fernandez, ardent défenseur de Dumas, qualifie celui-ci de « génie » (9) et le considère comme « un des rares auteurs du dix-neuvième siècle qui ne soit pas ennuyeux » (8). Son style enlevé, les intrigues mouvementées, les personnages prenants expliquent l'intérêt des lecteurs car ils vibrent avec les personnages. La longueur de certains romans ne rebute pas car le lecteur s'amuse, entre dans l'histoire et satisfait son goût pour ses périodes troublées, ses intrigues et ses événements ; d'ailleurs tous les romans de Dumas ne sont pas extrêmement longs.

Victor Hugo, son ami, écrit une lettre à Alexandre Dumas fils le 15 avril 1872, à la mort de son père. Il dit que Dumas a été l'écrivain le plus populaire de son siècle et que

ses succès sont mieux que des succès; ce sont des triomphes; ils ont l'éclat de la fanfare. Le nom d'Alexandre Dumas est plus que français, il est européen; il est plus qu'euro péen, il est universel [...]. Alexandre Dumas est un de ces hommes qu'on peut appeler les semeurs de civilisation [...]; il féconde les âmes, les cerveaux, les intelligences ; il crée la soif de lire ; il creuse le génie humain, et il l'ensemence. Ce qu'il sème, c'est l'idée française [...], elle produit le progrès [...]. Alexandre Dumas séduit, fascine, intéresse, amuse, enseigne [...]. Toutes les émotions les plus pathétiques du drame, toutes les ironies et toutes les profondeurs de la comédie, toutes les analyses du roman, toutes les intuitions de l'Histoire, sont dans l'œuvre surprenante construite par ce vaste et agile architecte [...]. Pendant quarante ans cet esprit s'est dépensé comme un prodige.

Weingarten résume avec force ce que pensent les lecteurs de Dumas et elle le distingue clairement et positivement de ses contemporains : « Dumas was loved, and is still loved in a way that contemporaries of his, like Vigny or Mérimée or Sue are not. He wanted to give pleasure and he succeeded » (39). De son côté, Henri Clouard conclut son oeuvre sur Dumas en affirmant : « La France possède en Alexandre Dumas une valeur nationale à maintenir et à répandre » (437). Il écrit cela en 1955, donc il est précurseur dans la reconnaissance de Dumas qui a commencé lorsque ses cendres ont été transportées au Panthéon, à Paris, en 2002. A cette époque-là, notre auteur était toujours sous-estimé.

Je compte prouver que Dumas est un écrivain à part entière et qu'il tient une place importante dans la littérature du dix-neuvième siècle (en effet, Pichois le qualifie d'« un des rois du Paris littéraire entre 1845 et 1870 », 280) parce qu'il a créé le genre du feuilleton historique d'aventures et qu'il a donné une place importante aux milieux populaires ; le fait que le rôle des petits personnages de l'histoire domine celui des grands personnages est essentiel à la définition du roman historique dumasien. Il a été l'un des premiers écrivains romantiques, il a essayé tous les genres, pour n'en citer que quelques-uns, tels que le théâtre, en passant par le roman, les récits de voyage et les journaux. De plus, il a utilisé le genre très prisé du roman d'apprentissage. En mélangeant les genres, il a créé des romans expérimentaux.

Les chapitres qui suivent traitent de Dumas et de sa façon d'utiliser les genres littéraires (chapitre 1), ensuite de la théorie d'apprentissage (chapitre 2), puis de son

application dans ces romans : Les trois mousquetaires (chapitre 3), Sylvandire (chapitre 4) et Joseph Balsamo (chapitre 5).

Chapitre 1.

Dumas et les genres romanesques.

I. Dumas et le roman historique.

Durant le dix-neuvième siècle, beaucoup de romanciers ont écrit au moins un roman historique, mais sous des formes diverses ; les plus connus sont Cinq-Mars de Vigny (1826), Les Chouans de Balzac (1829), Notre Dame de Paris d'Hugo (1831), Le roman de la momie de Gautier (1858), Salammbô de Flaubert (1862), et autres. Claude Pichois affirme que c'est Dumas qui occupe le devant de la scène romanesque : « C'est une véritable royauté de Dumas, maître du roman historique, et de qui on pourra dire à partir de 1844 : souvent imité, jamais égalé » (279). L'histoire peut servir de contexte, de toile de fond pittoresque, comme chez Dumas père, ou de base d'informations sur l'histoire, comme chez Flaubert (il entremêle personnages historiques et fictionnels dans Salammbô et décrit un orient exotique, violent et sensuel). Pour Anne-Marie Callet-Bianco, Dumas se distingue des autres romanciers historiques pour qui l'histoire se réduit à une période de référence isolée, mais notre auteur est « en liaison directe avec le présent du dix-neuvième siècle et s'intègre dans un tableau d'ensemble » (59). Effectivement, il traite aussi bien de l'histoire de son époque que celle du temps passé, et il montre que les événements politiques de son temps sont assez similaires à ceux du passé (tels que les révolutions ou les complots de la cour).

Cependant, ce que Gérard Gengembre appelle l'histoire romancée diffère du roman historique en ce qu'elle déforme les faits et adapte les personnages au goût du jour, comme le fait Dumas : il adapte le roman historique pour en faire un genre bien à lui, qui ajoute de la romance à l'intrigue. Dans cette sorte de roman, le romanesque tient une place importante car le public doit ressentir les émotions des héros (105). Chez Dumas, l'histoire fournit le contexte et elle est très présente, avec ses personnages historiques, mais l'auteur y ajoute son intrigue, ses protagonistes fictifs et leurs aventures.

Effectivement, le roman historique et ses personnages incarnent l'esprit d'une certaine époque, un engouement et un désir de la part des lecteurs et des auteurs de connaître l'histoire pour en tirer des leçons et mieux comprendre le présent :

[...] Le roman historique a pris son essor, comme la plupart des formes romanesques, au dix-neuvième siècle, alors que la bourgeoisie prend le pouvoir. C'est au dix-huitième siècle que l'histoire commence à être traitée comme une science. La compréhension de l'histoire devient alors un moyen politique d'agir sur les réalités présentes, et, avec la Révolution, les hommes prennent conscience d'être des agents de l'histoire. (Encyclopaedia Universalis 712)

A ce sujet, Henri Coulet avance que le roman moderne apparaît au dix-huitième siècle et qu'il « est le moyen d'expression de la bourgeoisie [...], d'un héroïsme nouveau, celui de l'homme quelconque, opposé à l'héroïsme de l'extraordinaire » (286). Dumas suit ce modèle en général.

D'ailleurs, pour mieux comprendre le dix-neuvième siècle, son histoire et ses tendances politiques, il faut consulter Georg Lukacs (1885-1971). Philosophe et critique hongrois, adepte du marxisme et du communisme, ce dernier écrit Le roman historique en 1936 et affirme que ce type de roman est né au début du dix-neuvième siècle, à la chute de Napoléon. Pour lui, ce genre est révolutionnaire et il est entaché par le romantisme, vu comme réactionnaire. Le roman historique est né de l'essor de la bourgeoisie et la mène à la décadence (car cette classe n'est pas le peuple, et elle ne s'y mélange pas). Il ne s'agit pas de canoniser l'histoire, mais de la populariser, de la dramatiser et de l'exploiter (c'est ce que fait Dumas). A ce sujet, André Daspre dit que le lecteur du roman historique objectif (c'est-à-dire qui n'a aucune attente particulière) recherche,

non pas une évasion dans le passé mais une explication de son présent, une vision de son avenir. Parce qu'il n'est pas un reflet passif du réel mais une réflexion objective sur le réel, le roman historique peut en effet tenter cette aventure. Lukacs l'a bien vu, qui a eu le mérite d'expliquer clairement comment le roman historique se constitue autour d'une réflexion dialectique sur passé, présent, avenir. (244)

Avec la lutte des classes qui s'intensifie en France dans les années 1850, le roman historique change de statut : il prend son essor alors que la bourgeoisie prend le pouvoir (Dictionnaire des genres et notions littéraires 712). L'optimisme et l'idéalisme qui existaient alors au début du siècle se changent en pessimisme, à l'image du roman de Flaubert, L'éducation sentimentale (1869), qui peut se

considérer comme une sorte de roman historique puisqu'il relate les aventures du jeune Frédéric Moreau, face aux bouleversements de la révolution de 1848. Cet exemple fait preuve que le héros peut être un antihéros, c'est-à-dire qu'il n'agit pas, mais subit tout ce qui se passe autour de lui. Le roman finit sur un résultat négatif : sa vie ne se résume qu'à une série d'actes manqués, et Frédéric se rend compte qu'il n'a rien fait de sa vie quand il revient en arrière pour voir ce qu'il a accompli.

Par ailleurs, pour définir autrement le roman historique, d'une façon étymologique, Claudie Bernard révèle que :

Le roman historique est doublement histoire. Il est histoire en tant que roman, que récit fictionnel (anglais *story*) ; et il met en jeu l'Histoire comme tranche de réel révolu (anglais *history*). L'adjectif « historique » ne se rapporte qu'à cette seconde histoire (*history*). Il est lui-même à prendre en plusieurs sens : il est d'abord synonyme de réel, de « véritable » (et s'oppose alors à inventé ; il est ensuite synonyme de révolu, de « passé » (et s'oppose à contemporain) ; enfin, puisque le réel révolu nous est inaccessible autrement que par les écrits qui le relatent, « historique » devient synonyme de véridique, de « vérifiable » dans les livres d'Histoire. (125)

Ce critique déclare aussi que le roman historique transforme en aventures les événements passés :

Ces événements, que les livres d'histoire appréhendent de façon rétrospective et abstraite, le roman nous en donne une représentation qui est aussi représentation, c'est-à-dire remise au présent, réactualisation [...]. Impliqué aux

côtés des personnages dans le moment même, moment dont ces personnages ignorent les suites, le roman feint (et son lecteur avec lui) d'ignorer aussi celles-ci : il adopte l'optique prospective de ses créatures, et fait passer pour futur simple ce qui est en fait pour lui, futur antérieur. (130)

Le roman historique possède alors une originalité paradoxale car il est créé d'éléments fictifs et d'éléments réels, alors que le roman dépeint seulement un monde fictif. « Il ne s'agit donc plus d'envisager seulement les relations entre le monde fictif du roman et la réalité, mais aussi les relations qu'entretiennent la réalité et la fiction dans le monde imaginaire du roman » (Daspre 235). C'est pourquoi Gérard Vindt et Nicole Giraud estiment que le roman historique a « une nature hybride » (11) : il comprend plusieurs genres et il a parfois permis de servir seulement de toile de fond à quelques romans médiocres, d'où les critiques du genre.

Ajouté à cela, dans le roman historique, le rôle de l'anecdote et du détail est important, dans le but de rendre plausible les circonstances irréelles et romanesques. Sarah Mombert signale que

l'amplification du détail implique, en contrepartie, que se perde une part de sa valeur documentaire, que sa fonction de témoignage se dilue dans la variété de l'aventure. Mais, dans l'univers du roman populaire,⁵ la crédibilité d'un événement n'est pas fonction de son authenticité supposée : dans le récit règne

⁵ Le roman populaire est lié au roman feuilleton car il se développe grâce à lui, dès 1836. Le roman historique en est une branche, tout comme le roman policier. Pour ceux qui le dénigrent, le roman populaire et bourgeois privilégie « l'imagination aux dépens de l'intelligence, le style direct contre le langage obscur, le respect des valeurs établies face à la remise en question de la société » (Jean Tulard, Dictionnaire des genres et notions littéraires 724).

une logique qui se rapproche plus de celle de la prolifération magique que du raisonnement scientifique. (« Histoires d'Histoire » 58)

Le temps est un cycle, et puisque le roman historique suit le temps, l'histoire se répète et les personnages reviennent : par exemple, un héros tel que d'Artagnan réapparaît dans trois romans.

Ainsi la structure cyclique, malgré son incompatibilité avec la logique de l'histoire, impose au roman historique populaire un schéma narratif purement circulaire, dans lequel personnages et événements ne peuvent que se répéter [...]. Aux antipodes de l'historicisme romantique, l'histoire dans le roman populaire apparaît donc comme non orientée, ou plus exactement, orientée vers sa propre reproduction, et le récit qui la met en mots, s'oblige à ajouter, (presque) éternellement, un épisode à ceux qui sont déjà écrits. (« Histoires d'Histoire » 59)

Dans sa démarche historique, une des sources d'inspiration de Dumas est Walter Scott (1771-1832), le créateur écossais du roman historique du début du dix-neuvième siècle, lequel connaît un énorme succès au commencement de l'époque romantique (Dictionnaire des genres et notions littéraires 712 et Mombert « Histoires d'Histoire » 53). Scott inspire Dumas en tant que narrateur d'histoires, mais ce dernier crée son propre roman historique ; à ce sujet, Gilles Nelod affirme que :

Mais si Dumas reconnaissait que Scott était admirable dans la peinture des mœurs, des costumes et des caractères, il lui reprochait d'être inhabile à peindre les passions. Constatation qui marque, elle aussi, un tournant : le

roman historique devient beaucoup plus fictif ; même s'il introduit des personnages ayant joué un grand rôle réel, ceux-ci gauchissent. De cette façon, on entre dans l'intimité de l'histoire, dans les passions privées plutôt que dans les publiques ; c'est la vie de la petite histoire [...]. (121)

Dumas est également influencé par l'historien Jules Michelet (1798-1874), lequel a dit à son contemporain : « vous avez plus appris d'histoire au peuple que tous les historiens réunis » (Dumas, Le docteur mystérieux 115). Pourtant, Dumas ne se considérait pas comme un historien ; il aimait dire que l'histoire était un clou auquel il accrochait ses romans. Il n'existe pas chez lui de nostalgie du passé, mais, au contraire, un regard vers l'avenir, pour la raison que l'analyse Claude Schopp, dans sa préface de Joseph Balsamo :

L'entreprise de Dumas, qu'il en fut conscient ou non, se porte essentiellement sur la difficile gestation du monde moderne de la naissance de la monarchie absolue à l'avènement de la République. Le roman de Dumas n'est jamais un roman tourné vers le passé, et ses valeurs disparues : l'écrivain ne s'abandonne presque jamais à la nostalgie du monde ancien, comme Vigny, ni aux débordements de la couleur locale ou de la couleur temporelle, comme Roger de Beauvoir, et quelquefois Victor Hugo. C'est vers le présent et vers l'avenir, que le récit historique est orienté, c'est-à-dire vers la régénération de l'espèce humaine. Les ères sont autant de cercles où l'écrivain introduit son lecteur dans un mouvement ascendant vers une perfection sociale : il est le Virgile du Dante-lecteur dans l'exploration de l'histoire de la France, c'est-à-

dire du monde. Le passé ne vaut d'être restitué que comme explication du présent et préfiguration de l'avenir. Rien de passéiste dans l'évocation du passé, aucune invitation à un voyage dans le temps qui serait oubli de maintenant. Le siège de Dumas est aujourd'hui. (XCIII)

De la même façon que Claude Schopp, Allen Wood pense que Dumas utilise le passé pour valoriser le présent, et cela, ajoute-t-il, par le biais d'une littérature de consommation :

One of the most significant uses of French seventeenth-century history in the Trois mousquetaires involves the rewriting of history to foster nationalistic pride in the past, especially as portrayed in small details of history which reveal national character and the participatory role of the middle class. Along with other historical novels, Dumas' tale of the musketeers seeks to create a national myth of heroic valor and to put it into circulation as an object of exchange. The reader pays for a little bit of history, a piece of the national dream, as the body of seventeenth-century history became textualized, traded, possessed and finally consumed. (170)

Dumas dit lui-même qu'il met en scène « le drame de l'histoire, » (La comtesse de Salisbury XII) et qu' « apprendre l'histoire au peuple, c'est lui donner ses lettres de noblesse » (Le docteur mystérieux 115). Car le passé est mystérieux et attachant parce qu'on y trouve tant de différences et de similitudes avec le présent. Le passé fascine et attire le public, parfois nostalgique, à la recherche de ses origines à travers des héros à qui il veut ressembler et s'identifier. Cette fonction idéologique

sert à former un sens de l'identité politique et culturelle. « Le roman d'Histoire correspond à un besoin réel de l'homme occidental spirituellement déraciné, privé de ses mythes, et avide de s'intégrer dans un passé humain » (Vindt et Giraud 14).

Renee Weingarten reconnaît que Dumas rend l'Histoire abordable et intéressante : « In effect, what he sought to do was to re-create the whole of French history and make it live in drama and fiction. Many around the world have acquired their first notions of French history from Dumas, just as they have gained their idea of American history from the cinema » (35). En effet, Dumas « propose une Histoire familière en se conformant à la perspective romantique : les temps de crise sont les plus lisibles et les plus propices à la mise en roman (ou en drame) » (Gengembre 56).

Notre auteur veut mettre en scène l'histoire, de façon plaisante et didactique pour le lecteur. Du théâtre, il garde le goût de la mise en scène et des coups de théâtre. Le mouvement est incessant, entrecoupé de mystère et de suspense, ce qui tient le lecteur en haleine. Dumas, grâce à ses descriptions très détaillées, faites de dialogues vivants voire amusants, nous fait rêver et fait revivre les personnages historiques avec brio, vraisemblance et humour. Ceux-ci attribuent une forte crédibilité au roman et ils apparaissent bien humains et réalistes, donc accessibles : par exemple, le cardinal de Richelieu à la fin des Trois mousquetaires apparaît très humain envers d'Artagnan, le félicite pour ses actes de bravoure et le récompense avec le grade de mousquetaire. Il ressemble à une figure paternelle, et non à un redoutable adversaire tel qu'il nous apparaît au début du roman. Par ailleurs, les faits historiques deviennent des clichés, tels que le roi Louis XIII dominé par son puissant

ministre, ainsi que la reine victime du désintérêt de son mari. Son amant est seulement vu comme un amoureux transi. Ces caractérisations s'apparentent à un récit historique du règne de Louis XIII en ce qu'elles contiennent un esprit chevaleresque octroyé à un héros qui poursuit des aventures. Mais elles en diffèrent en ce qu'il y existe les raffinements du gentilhomme ou du courtisan du dix-septième siècle (Adam 401). Ce genre de récit historique se lie également au roman épique, à l'épopée et au roman chevaleresque parce qu'il existe une richesse de l'action et un mélange de merveilleux et de vraisemblable, (Adam 403). Antoine Adam appelle ce genre une « littérature guerrière et aristocratique » (403).

Dumas utilise et embellit les sources historiques. Par exemple, il s'inspire du roman, Les mémoires de monsieur d'Artagnan de Gatien Courtilz de Sandras (1644-1712), publié en 1700, pour écrire Les trois mousquetaires. Il garde les mêmes personnages, les nomme à sa façon et leur donne une nouvelle vie, tout en gardant leur histoire à la base. Par exemple, Athos, Porthos et Aramis sont respectivement identifiés à Armand de Sillègue d'Athos d'Autevielle, Isaac de Portau et Henri d'Aramitz. L'homme qui a inspiré le personnage de d'Artagnan est Charles de Batz (Mombert, « Alexandre Dumas » 139). Ils appartiennent effectivement à la compagnie de Monsieur de Tréville, chef des mousquetaires. Dumas a quelque peu romancé la vie de ces hommes et en a fait des personnages de romans bien humains et vivants. Sarah Mombert définit ces personnages de « semi-fictifs » (« Alexandre Dumas » 139) car ils ont existé mais ils ne sont pas célèbres à l'époque où Dumas écrit, et il peut en faire ce qu'il veut. « Chez Courtilz, la prouesse était rare, dite

sobrement, sans fard. Chez Dumas, elle s'étale, énorme et extravagante » (Bauer 334).

Dumas relate des faits historiques réels dans Les trois mousquetaires avec des personnes qui ont existé. Par exemple, les quatre amis prennent part au siège de la Rochelle. L'assassinat du Duc de Buckingham est également un fait historique. Dumas le tourne en crime passionnel de Milady (la femme fatale de ce roman et l'ennemie de d'Artagnan) qui veut se venger de lui, alors que la motivation de l'assassin Felton était en réalité politique. L'histoire des diamants de la reine Anne d'Autriche a failli vraiment compromettre la reine. Elle les avait donnés à son amant, le Duc de Buckingham, en gage d'amour. Les mousquetaires les récupèrent in extremis et sauvent ainsi l'honneur de la reine.⁶

Dans Joseph Balsamo, la période historique représentée inclut les années précédant la Révolution française. Le début du roman commence avec Marie-Antoinette qui voyage vers Versailles pour se marier avec Louis XVI. C'est une jeune fille innocente. Le sorcier Balsamo use de ses pouvoirs de magnétiseur pour l'hypnotiser. Celle-ci voit sa fin tragique durant cette séance. Dumas met donc en scène la célébriissime reine et lui confère des pouvoirs de divination.

Toutefois, en prenant de grandes libertés avec l'histoire, avec des anachronismes, Dumas la contourne, en l'utilisant à sa façon. Gilles Nelod reconnaît que « certes, Dumas tripote l'histoire, il allonge des vies, multiplie les inventions, supprime des traits véridiques ; mais il garde l'essentiel et donne une impression

⁶ La source historique est tirée du dossier à la suite du roman des Trois mousquetaires.

exacte des faits et l'esprit du temps » (125). A quelqu'un qui lui reprochait de violer l'histoire dans ses romans, Dumas répondit « oui, je le reconnais, je la viole, mais je lui fais de si beaux enfants »⁷ (Mes mémoires 1250). Au sujet de l'historien qui doit parfois changer les faits, Tolstoï écrit, en 1868, que

the historian is at times obliged, by bending the truth, to subordinate all the actions of the historical person to the one idea which he has put into this person. The artist, on the contrary, in the very singleness of this idea finds an incompatibility with his problem and only tries to comprehend and show, not a certain actor, but a man. (XXIV : 185)

C'est probablement pour cette raison que le roman historique populaire, malgré son succès auprès du public, a une réputation de mauvaise littérature : l'histoire est parfois déformée pour le compte de l'aventure. Comme le dit Henri Clouard, « on a souvent contesté au roman historique sa valeur de genre littéraire. Où cette absurdité éclate le plus fort, c'est lorsque roman et histoire s'accordent pour nous offrir de l'incroyable qu'il faut croire [...]. Dumas ajoute une narration suggestive, c'est-à-dire qu'il fait basculer le passé le plus extraordinaire dans le tangible » (271). De plus, il réveille notre soif de nous plonger dans un passé palpitant ; « Dumas a plus fait pour l'Histoire que tous les professeurs » (Henri Langlois, Dictionnaire encyclopédique de littérature française 441).

⁷ Le thème de la légitimité et de l'illégitimité apparaît souvent dans la vie de Dumas (son père et son fils sont des enfants illégitimes) et dans ses œuvres.

Dumas lui-même assure que : « Notre prétention en faisant du roman historique est non seulement d'amuser une classe de nos lecteurs, qui sait, mais encore d'instruire une autre qui ne sait pas, et c'est pour celle-là particulièrement que nous écrivons » (Mes mémoires 1235). Pour Tolstoï, « the historian has to deal with the results of the event, the artist with the fact of the event » (185). Dumas prend l'histoire comme toile de fond et il la fait vivre en mettant en scène des personnages qui ont réellement existé. Henri Clouard avance que « la solidité littéraire des romans historiques de Dumas leur vient des destinées et croisements de destinées qui font de la vie regardée à travers les récits du romancier un théâtre merveilleux. Dumas a réalisé son oeuvre grâce à un génie de l'assemblage et de la construction » (273) car il a amalgamé les récits de la ville, de la cour et de ses intrigues, de la guerre ; dans Les trois mousquetaires par exemple, « l'artifice joue un rôle dans le charme de Dumas » (Clouard 289). Les situations peuvent apparaître invraisemblables comme les séances d'hypnotisme dans Joseph Balsamo ou lorsque le sorcier Balsamo affirme qu'il est éternel. Gilles Nelod estime que dans ce dernier roman, « l'histoire y est bâtie de matériaux épars, les faits sont déformés, bouleversés ; seul l'esprit du temps demeure » (113). Il y existe « une atmosphère intense où se mélangent le réel (tableaux de la cour) et un fantastique assez proche du macabre » (Nelod 114). De son côté, Serge Meitinger déclare que « le roman historique selon Dumas, et ce n'est pas vrai seulement de celui-ci, se fonde sur le topos historique de l'histoire privée, intime et passionnelle, comme explication ultime de tous les grands événements » (125). Effectivement, Dumas adapte des techniques et caractéristiques d'autres genres tels

que le conte, l'histoire, la tragédie, le romanesque, pour construire une plateforme pour ses romans, ce qui en fait un style inimitable qui lui est propre. Les faits historiques réels côtoient les personnages vrais et inventés, créant une réécriture sociale particulière. Maurois affirme que :

Dumas introduit des personnages secondaires qui sont bien à lui et il explique les grands événements de l'histoire par l'action de ces inconnus [...]. Le miracle est que ces héros imaginés sont toujours présents aux moments cruciaux de l'histoire réelle [...]. L'histoire se trouve ramenée au niveau de personnages aimés, familiers, et du même coup au niveau du lecteur. (179)

Le foisonnement d'aventures et d'histoire permettent à Claudie Bernard d'avancer que Dumas réussit à mélanger plusieurs styles :

Reste que la difficile et fructueuse cohabitation des trois paradigmes, ou si l'on préfère des trois sous-genres, l'historique, l'aventure et l'amour, dans le roman dumasien illustre bien la réceptivité, et en un sens l'inconsistance, du genre qui les accueille, genre qui d'ailleurs ne saurait se passer de tels déterminants : car comment imaginer un roman pur, substantif sans épithète, substance sans attributs ? (137)

Comme nous le verrons plus tard, Dumas, au début de ses romans historiques, supprime souvent les longues descriptions de personnages et de lieux, chères à ses contemporains tels que Balzac. Il leur préfère les dialogues et révèle les lieux et les personnages petit à petit, pareillement au théâtre. Il dit qu'il faut « commencer par l'intérêt au lieu de commencer par l'ennui ; commencer par l'action au lieu de

commencer par la préparation ; parler des personnages après les avoir fait paraître, au lieu de les faire paraître après avoir parlé d'eux » (Histoire de mes bêtes 5-6). De plus, Dumas avoue que : « Balzac a fait une grande et belle oeuvre à cent faces, intitulée La comédie humaine. Notre oeuvre à nous, commencée en même temps que la sienne, mais que nous ne qualifions pas, bien entendu, peut s'intituler Le drame de la France » (Les compagnons de Jéhu 84). D'ailleurs, lorsqu'il s'agit de comparer Balzac et Dumas, Claude Schopp fait une distinction entre eux, dans sa préface de Joseph Balsamo :

Se définissant contre l'entreprise balzacienne : drame contre comédie, France contre Humanité, le principe d'unité de l'oeuvre s'en différencie essentiellement par le champ temporel : diachronique chez Dumas, synchronique chez Balzac. Là où l'auteur de La comédie humaine varie les études pour restituer l'image de la France contemporaine et concurrencer l'état civil, Dumas va multiplier les romans pour rivaliser avec l'histoire et lui trouver un sens par le biais de fictions. Chez l'un et l'autre, l'imaginaire est accoucheur de vérité. Le jeu romanesque, dans sa ressaisie du monde, limité à la France, ne distrait que pour enseigner au lecteur d'où il vient (Dumas), où il est (Balzac). (XCII)

Dumas s'inspire également de lui-même et de sa vie pour donner de la crédibilité à ses personnages, sans pour autant écrire son autobiographie dans ses romans. « Autodidacte, sa formation l'avait préservé de ce scepticisme et de ce relativisme qui accompagnent toute culture profonde. L'histoire n'était pas pour lui

un objet de science, ou de simple curiosité, mais une source d'exaltation » (Michel Mourre, Dictionnaire encyclopédique de la littérature française 308). Comme le dit Schopp, « le roman historique, roman des origines, est une archéologie du moi » (« Dumas, les romans » 51), ce qui n'est pas synonyme du récit de ma vie.

Dumas affirme que : « nous n'avons pas la prétention d'être historien ; si nous le devenons parfois, c'est quand par hasard l'histoire descend au niveau du roman, ou mieux encore, quand le roman remonte à la hauteur de l'histoire » (Les quarante-cinq 1454). Matthias Alaguillaume pense que chez Dumas, « cette volonté d'élever l'histoire vers l'Histoire » est spécifique au roman de cape et d'épée ; il peut parfois se faire aussi « de l'Histoire vers l'histoire » (103). En effet, l'Histoire aide à créer l'histoire. Il s'agit d'un dialogue ou d'une tension créatrice entre les deux. Pour des auteurs qui emboîtent le pas à Dumas, comme Michel Zévaco (1860-1918, journaliste anarchiste et romancier, dont les romans historiques les plus connus sont Les Pardaillan, Le Capitain, Borgia, Nostradamus), « l'histoire n'est qu'un espace où évolue l'aventure. Le roman historique en général se situe à la croisée de ces deux mouvements » (Alaguillaume 103).

Au dix-neuvième siècle, le roman-feuilleton et le roman historique sont étroitement liés. Les romans historiques de Dumas sont toujours publiés sous forme de romans-feuilletons, et c'est comme cela qu'ils connaissent la popularité.

II. Dumas et le roman-feuilleton.

Etymologiquement, le mot *feuilleton* vient du nom *feuille*, et initialement, c'était un article inséré en bas de page d'un journal. Cet espace, au dix-neuvième siècle, a été consacré aux textes de littérature. Le mot *feuilleton* a donc désigné l'extrait publié quotidiennement à la même place.

Le roman-feuilleton a commencé à apparaître dès la fin du dix-huitième siècle, mais sa faible diffusion à cette époque-là était due à sa cherté. Pourtant, ce genre a aidé à la démocratisation de la littérature dès les années 1830 (Dictionnaire des genres et notions littéraires 710). De 1836 à 1841, les parutions sont courtes et irrégulières, mais à partir de 1842 paraissent des feuilletons-fleuves. La nouveauté est que l'entrée du roman dans la presse était jusque là essentiellement politique (faite de nouvelles et de faits politiques) et de tirage restreint. C'est à travers le feuilleton que le modèle romanesque romantique (c'est-à-dire fait de passions excessives, de violence, de jeu sur les émotions et d'évasion dans le rêve, l'exotisme ou le passé) a pris forme et s'est diffusé largement auprès du public. Dès 1800, les quotidiens ont un espace dédié au feuilleton, mais plutôt en critique littéraire. Balzac était l'un des plus renommés feuilletonistes, de même que Théophile Gautier, Frédéric Soulier (Les mémoires du diable, 1837), Paul Féval (Le bossu, 1844) et Eugène Sue (Les mystères de Paris, 1842-43). Les écrivains de renom de l'époque tels qu'Hugo, Lamartine ou Chateaubriand, publiaient aussi parfois des romans-feuilletons dans les journaux puisque c'était le moyen le plus sûr pour se faire connaître du grand public, car le roman-feuilleton dominait le marché. Gérard Gengembre précise qu'avant 1836,

on publie des romans sous forme de feuilletons, mais cela ne s'appelle pas roman-feuilleton, c'est tout simplement la publication régulière, périodique, de textes romanesques, que les auteurs vendent d'abord aux éditeurs de journaux avant de les publier sous forme de volume. Cette publication sous forme fragmentée dans la presse n'a pas, ou très peu, d'effets sur l'écriture même du texte romanesque. C'est un découpage par chapitres, ou par morceaux de chapitre éventuellement, mais l'écriture du roman n'est pas calibrée en fonction du découpage en feuilleton. Après 1836 [...] l'expression feuilleton-roman, puis roman-feuilleton apparaît [...]. Le roman-feuilleton, en effet, privilégie le suspense et joue avec la sensibilité du lecteur au détriment de la vraisemblance. (109)

Ces feuilletons sont souvent présentés sous forme de romans historiques ou de cape et d'épée (ce dernier est une catégorie du roman-feuilleton), ou sous forme de romans de mœurs. Le récit du roman-feuilleton est fait d'aventures, de combats, de rapt, de trahisons, etc. Il existe beaucoup de tels récits au dix-septième siècle, comme L'Astrée d'Honoré d'Urfé⁸ ou Clélie de Madeleine de Scudéry.⁹ En fait, généralement, « l'histoire se développe à partir d'un manque, d'un déséquilibre initial [...]. C'est la résolution d'un problème dont les moments successifs sont liés au chemin plus ou moins direct d'un mobile, le héros, dans un espace qu'il définit en le

⁸ Roman pastoral qui se situe au cinquième siècle et qui introduit des éléments romanesques, des combats singuliers, des déguisements et entrecroise des intrigues (Antoine Adam 129).

⁹ Henri Coulet le qualifie de roman héroïque, fait d'actions d'éclat et d'intrigues compliquées (178-179).

parcourant » (Jongué 95). (Par exemple, d'Artagnan doit retrouver celui qui a volé la lettre de son père, ce qui est le moteur de toutes ses aventures). Outre cela, l'auteur du roman-feuilleton guide toujours le lecteur en lui expliquant les scènes, en lui rappelant ce qui a été dit plus tôt, en le faisant patienter pour l'épisode suivant. Serge Jongué appelle cela un « jeu » entre le lecteur et l'auteur (99). Le personnage est un simple rouage dans l'histoire et l'instrument de la fiction (98). En outre, les nombreux personnages secondaires sont nécessaires à l'action et aux aventures multiples.

Le succès des romans-feuilletons est considérable (surtout dans la première moitié du dix-neuvième siècle) et il donne naissance à une nouvelle presse, celle des journaux-romans. Le feuilleton fait évoluer le genre même du roman et il emprunte à la fois au roman d'intrigue sentimentale, au romantisme social et au roman terrifiant. Le roman-feuilleton s'adresse surtout au grand public et à la classe moyenne. Il doit plaire pour vendre et accrocher le lecteur dès les premières lignes. Les feuilletonistes se doivent d'être célèbres et d'attirer beaucoup de lecteurs ; puisqu'ils sont payés à la ligne, ils en écrivent beaucoup, sous forme de tirades courtes, d'où les reproches des puristes qui condamnaient cette brièveté des dialogues (il est vrai que Dumas écrit parfois des dialogues contenant un mot par ligne ici et là). Les longueurs initiales ne sont pas permises, donc Dumas « sautait tout de suite en pleine action dialoguée » (Maurois 173). Ce format a développé sa capacité à écrire très rapidement et les aventures de ses personnages cadraient avec les épisodes nécessaires au feuilleton.

Le public s'abonnait pour savoir la suite de l'histoire, faite de maints rebondissements pour garder le suspense et garder l'intérêt du lecteur. A ce sujet,

Christèle Couleau estime que la connivence entre le lecteur et l'écrivain est « la preuve d'un auteur accessible en qui le lecteur peut voir un alter ego » (229). Néanmoins, les critiques de l'époque, comme ceux de nos jours, tels que Fernande Bassan, mettent en doute la qualité de certains feuilletons : « Les meilleurs sont de la littérature, au-dessous c'est de la para-littérature, les moins bons sont de la sous-littérature. Les feuilletons de journaux sont souvent considérés comme étant de la littérature populaire » (101). Les critiques trouvent cette littérature trop facile¹⁰ et ne distinguent pas entre les bons romans et les oeuvres écrites trop rapidement. Ils affirment aussi que les personnages perdent en complexité, que la morale est conventionnelle et que c'est de la mauvaise littérature, car ce que lit le peuple n'est pas de la littérature proprement dite.¹¹ Dumas est en butte à ce genre de critiques parce qu'il a la réputation d'écrire vite et abondamment. (Balzac travaillait de la même façon ; néanmoins, il n'avait pas cette réputation et il était pris plus au sérieux par ses contemporains). Pourtant, il y a eu beaucoup d'adaptations théâtrales des romans-feuilletons qui ont connu un succès massif (comme Les trois mousquetaires en 1845, un an après le roman du même titre), mais une réception critique réticente.

Serge Jongué explique l'engouement du public par un attrait de l'aventure et du mythe du héros invincible :

¹⁰ Anne-Marie Thiesse soutient qu' « on pourrait croire que le lecteur populaire [...], parce qu'il est mal familiarisé avec le livre et l'institution littéraire, ne sait pas choisir ses lectures et n'est guidé que par le hasard. En fait, ses choix sont déterminés par un respect des convenances sociales selon lesquelles un certain type de sujet est correct ou incorrect pour un lecteur défini par son âge et son sexe » (200).

¹¹ Comme le conclut Thiesse, « le roman populaire des drames du coeur était bien dévalorisé; mais sa production était une trop bonne affaire pour qu'on l'abandonnât aux femmes » (206).

D'une façon générale, le feuilleton est une sublimation du réel, il est peuplé de symboles et de mythes, ses archétypes relèvent de la sociologie. Par ces procédés, il doit frapper l'imagination et la sensibilité du public. L'espace mythologique que représente le feuilleton répond à une soif de sacralisation, de divinité au sein d'une société déchristianisée. Le public ressent une sorte de foi religieuse envers des personnages tels que d'Artagnan [...]. Le feuilleton est une oeuvre épique qui envoûte le public par les dangers et les passions de héros exceptionnels [...]. (102)

Dans une optique identique, Queffélec ajoute (dans « L'auteur en personne dans le roman populaire ») que la représentation du monde

passé par la figure d'un héros. Elle apparaît comme produite par lui et pour lui, et passe pour les étapes de son destin. Or ce héros n'est pas le héros éponyme du mythe, mais un Moi individualisé, moderne, un individu d'exception, c'est-à-dire quelqu'un comme vous et moi, avec le génie, la toute puissance et l'universelle séduction en plus (je parle du héros surhomme romantique : Rodolphe, Monte-Cristo). Individu, certes, mais exemplaire, donc à portée universelle [...]. Le héros, à un moment ou à un autre de son existence romanesque, a suivi un parcours initiatique qui l'a fait Dieu. (10)

Il ne faut pas oublier que le roman-feuilleton peut s'apparenter au roman populaire (lequel s'inspire parfois du roman historique). C'est avec l'avènement du feuilleton en 1836 dans *la Presse*, puis *le Siècle*, que le genre du roman populaire prend consistance. Les romans dits populaires sont généralement lus par le peuple.

C'est pour cela qu'ils sont parfois ignorés dans les anthologies de littérature, ou regardés de haut par les critiques.

1836 est une date essentielle de l'histoire qui nous occupe. Non qu'elle apporte nombre de bouleversements immédiats dans la présentation, et sous réserve du feuilleton-roman et de quelques autres initiatives, dans le contenu des journaux. Mais, par l'abaissement de leur prix de vente et les conséquences qui y sont liées ou en découlent, elle annonce la presse industrielle des temps nouveaux et prépare le passage du journal d'opinion, réservé à une élite, au journal d'information, au journal populaire. (Histoire générale de la presse française 114)

Non homogène, le roman populaire se diversifie en plusieurs branches. La plus importante est sans conteste celle du roman historique. Le roman policier fait aussi partie du roman populaire. L'objectif de ce dernier est d'abord de distraire, amuser ou effrayer le lecteur, mais il refuse de transmettre un message ou d'amener à une discussion politique ou religieuse. Pour Queffélec,

la quête de l'identité dans le roman populaire n'est le plus souvent que la quête de la reconnaissance sociale d'une identité au reste assurée d'elle-même, et non construction de cette identité. Et dans tous les cas, elle ne se fait que sous le couvert de l'autre. En attribuant à l'autre (le personnage) comme destin la reconnaissance sociale de son identité, le roman populaire mime, mais en l'attribuant à l'autre, le geste de l'autobiographie [...]. Le roman populaire romantique est affirmation et non questionnement de l'identité. (26)

Pour ce qui est de Dumas, il a non seulement été publié dans divers journaux de son époque, mais encore, il a fondé des journaux tels que les quotidiens *Le d'Artagnan* ou *Le Mousquetaire* (1853) ; ce dernier se transforme en l'hebdomadaire *Le Monte-Cristo* (1857).¹² « Besides being a playwright and a novelist, Dumas was one of the founders of modern journalism, at a time when the cheap popular press was being launched in France » (Weingarten 35). Il est l'un des feuilletonistes les plus appréciés à son époque par les lecteurs, avec Eugène Sue et Paul Féval. L'innovation de Dumas est d'avoir conçu Les trois mousquetaires en fonction d'une suite. Il adapte au roman-feuilleton le principe du retour des personnages que Balzac avait mis au point dans son système romanesque depuis 1834, différant alors des autres auteurs tels que Féval. Puis Dumas « utilise d'abord l'histoire comme lieu de la fiction » (Jongué 95) et ses héros oeuvrent généralement pour le bien (à l'exception de Joseph Balsamo qui complotte contre la monarchie et de Gilbert qui se laisse emporter par son désir de vengeance sur Andrée).

Le roman-feuilleton voit arriver sa fin lorsqu'en 1851, la loi Riancey taxe tout journal contenant une oeuvre romanesque (Dictionnaire des genres et notions littéraires 712). En 1870, à la mort de Dumas, toute l'époque de l'engouement pour le feuilleton et le mouvement romantique se termine lentement. Néanmoins, le roman historique reste toujours très vendu, et cela, jusqu'à nos jours. Actuellement, les

¹² Tous deux feront faillite, non pas par manque d'abonnés, mais par manque de fonds (Dumas donne généreusement aux oeuvres de charité et dépense beaucoup pour ses propres affaires).

feuilletons n'existent plus dans la presse comme à l'époque de leurs débuts, mais ils sont représentés à la télévision sous forme de séries télévisées.

Faisons ici une parenthèse pour voir comment et en quoi les romans-feuilletons se sont transformés. Nombre d'oeuvres de Dumas ont été transposées à l'écran car les épisodes correspondent tout à fait au style du cinéma et de la télévision. Le roman historique et le roman-feuilleton, faits d'épisodes et de rebondissements, font un bon sujet de scénarios cinématographiques qui sont leur traduction au vingtième siècle ; les feuilletons ou romans de Dumas ont été adaptés pour le cinéma : par exemple, Les trois mousquetaires possèdent au moins cinq versions dont les plus célèbres sont celles du réalisateur français Hunnebelle (1953) et de l'Américain Lester (1974). La télévision française a diffusé de nombreux feuilletons tels que La dame de Monsoreau ou Joseph Balsamo, tournés dans les années 1960. Mais l'adaptation cinématographique d'un roman pose un problème car il faut savoir quels événements garder et se demander si l'on veut rester fidèle à l'auteur ou pas. Ces nombreuses adaptations montrent l'immense popularité de Dumas jusqu'à aujourd'hui. Cette popularité se traduit aussi dans les suites apocryphes telles que D'Artagnan contre Cyrano (1925) de Paul Féval, Le fils de Monte-Cristo (1881) de Jules Lermina, Le fils de Porthos (1883) de Paul Mahalin, (citées par Patrick de Jacquilot 78).

D'Artagnan est le personnage le plus populaire et le plus repris de Dumas, et il représente un modèle d'apprentissage réussi.

Cet archétype du héros sans peur et sans reproche, habile aux armes, astucieux, fidèle en amitié a donc connu de nombreuses nouvelles aventures. Avec quelques thèmes récurrents. L'un d'entre eux est son rôle de mentor auprès de jeunes hommes se lançant dans l'existence et le prenant pour modèle. Un procédé commode pour les écrivains : il permet d'utiliser d'Artagnan sans en faire le personnage principal du roman, avec les contraintes que cela supposerait, et d'inventer en toute liberté des aventures pour un personnage qui lui ressemble en général beaucoup. On trouve un tel schéma dans L'enfant des mousquetaires (1929) de Jean Demais, Les amours de d'Artagnan (1924) de Paul Ségonzac, Les deux mousquetaires (1954) de Paul-Yves Sébillot, etc. (De Jacquilot 79)

Ces écrivains qui donnent une suite aux oeuvres de Dumas continuent à le faire vivre. En cela, il existe une autre catégorie de romans inspirés de Dumas, ceux où il est lui-même mis en scène. Par exemple, dans les années 1950, Raymond Dumay fait de Dumas un personnage de sa série Fannie dans lequel ce dernier joue son propre rôle d'auteur dans ses jeunes années vers 1820. Cet engouement et ces hommages à Dumas persistent de nos jours avec Mémoires de Monte-Cristo (1994) de François Taillandier. De nombreuses suites du Comte de Monte-Cristo publiées aux Etats-Unis à la fin du dix-neuvième siècle l'étaient sous le nom de Dumas alors que c'étaient des plagiat. Le nom de Dumas aidait à vendre et à publier car il était populaire et il avait souvent attiré à l'aventure.

III. Dumas et le roman d'aventures.

Ce genre est cher à Dumas car l'aventure apparaît comme le noyau de son oeuvre romanesque. Au dix-neuvième siècle, le roman d'aventures subit l'influence combinée du roman noir, gothique et historique qui lui donnent un élan nouveau. Pourtant, ce genre a toujours attiré le public, que ce soit au Moyen Age, au dix-septième siècle, ou au dix-huitième siècle ; par exemple le conte philosophique Candide de Voltaire (1759), les romans Jacques le fataliste de Diderot (1796) et Gil Blas de Santillane de Lesage (1715-35) foisonnent d'aventures. Henri Coulet les définit tels que des « romans de la route comme les romans picaresques » (508).

Jean-Yves Tadié pense que le feuilleton ressemble au roman d'aventures sans pourtant se confondre avec lui :

S'il divise les héros en deux catégories, les bons et les méchants [...], si le récit recherche suspense, rebondissements, événements surprenants, le roman populaire a cependant, et curieusement, des ambitions plus vastes : peinture des milieux populaires [...]. Le roman populaire de Sue et Féval, c'est la comédie humaine ; le roman d'aventures est un roman de l'individu. (17)

Ce critique compare Dumas au conteur des Mille et une nuits qui meurt s'il s'arrête de raconter des histoires, car la voix de l'auteur est toujours présente et donne son avis. « La rupture avec le réel, le quotidien, le présent, mais non cependant avec l'expérience vécue, est garante de la pérennité du roman d'aventures et de sa révolte discrète » (35). L'histoire a été vécue par le narrateur ou par ses personnages, mais elle n'est pas réaliste car il a brodé autour pour attirer le lecteur, lui plaire et le

fidéliser, d'où le manque, parfois, de profondeur. « La notion de genre, ou de cette espèce qu'est le roman d'aventures, rend presque impossible qu'on y attende psychologie, poésie, sentiment épique » (Tadié 30).

Le roman d'aventures commence souvent avec le portrait d'un voyageur solitaire sur une route, typique aussi du roman picaresque. C'est ainsi que débute Les trois mousquetaires. Dumas appelle lui-même ce roman « une épopée chevaleresque » (Histoires de mes bêtes 227), ce qui se rapporte à la renaissance du roman médiéval au dix-neuvième siècle. Cela reflète la condition et la situation du héros qui voyage et arrive parfois trop tard (comme d'Artagnan qui ne parvient pas à sauver Constance). Le protagoniste est confronté à la mort : il la côtoie, la donne, mais il y échappe toujours (même si Gilbert est laissé pour mort à la fin du roman de Joseph Balsamo, le lecteur se doute que ce n'est pas le cas puisque le roman a une suite). En effet, « L'aventure est le dialogue de la mort et de la liberté ; sauf exception, le roman d'aventures n'est pas tragique : face à la provocation mortelle, les hommes trouvent une issue » (Tadié 12). Les personnages sont en général vainqueurs et reconnus en cela.

Les masques et la dissimulation font partie intégrante de l'aventure car ils ajoutent du suspense : par exemple, d'Artagnan se fait passer pour de Wardes, l'amant de Milady, dans le but de passer la nuit avec elle. « Ce sont des masques actifs [...], qui, tout en cachant l'identité, augmentent la puissance des héros. L'invisibilité assure l'invulnérabilité » (Tadié 42). Dans la même tonalité, le secret, « enjeu de la lutte » (43), fait également partie de l'intrigue de l'aventure. Par

exemple, les mousquetaires gardent le secret de la reine qui a un amant et auquel elle a donné un ferret de diamants en gage de son amour. Les quatre amis vont le récupérer en Angleterre, et sauvent ainsi l'honneur de la reine, à l'insu du roi. L'ennemi implacable est Milady, et elle introduit la classique lutte du bien contre le mal dans le roman d'aventures. D'Artagnan doit vaincre pour réussir son apprentissage et prouver sa valeur aux yeux du monde. La formation se compose d'aventures et d'obstacles qu'il faut surmonter pour accéder au statut de héros :

Dans cette lutte, le héros quoiqu'il domine sans aides, n'est pas le seul, il reçoit une mission de quelqu'un d'autre [...]. Il est aidé dans cette mission [...]. C'est certainement Dumas qui a le mieux développé le thème de la société d'amis [...]. Dumas emprunte au roman noir le thème du protecteur, de la jeune fille pure et persécutée, au secours de laquelle accourt le héros. (Tadié 44)

Les lieux tiennent aussi leur rôle dans ce genre de roman. Dumas visite les endroits dont il va traiter avant d'écrire ses romans pour plus de véracité dans sa narration. Il est vrai qu'il utilise sa ville natale de Villers-Cotterêts, comme décor, au début des Trois mousquetaires. Le décor est présenté de façon semblable au théâtre (c'est-à-dire petit à petit et par épisodes ou scènes) et il ne contient pas les interminables descriptions de ses contemporains, à la façon de Balzac ou des romantiques, tels qu'Hugo. L'auberge est un lieu souvent rencontré chez Dumas, et qui se trouve communément dans les romans picaresques, tels que L'histoire comique de Francion de Sorel (1623) ou Le roman bourgeois de Furetière (1666) ; ici, la

couleur locale compte plus que le lieu lui-même. Le thème de l'auberge provient de la tradition des romans picaresques. « Tout se passe comme si l'aventure ouvrait une échappée picaresque dans l'univers fixiste de l'histoire, comme si elle pouvait changer le cours des événements en toute impunité, pourvu que cette fantaisie se limite aux blancs de l'histoire » (Mombert, « Alexandre Dumas » 136). Dumas traite de ce lieu dans deux chapitres successifs des Trois mousquetaires : « L'auberge du Colombier-Rouge » (chapitre XLIII) et « De l'utilité des tuyaux de poêle » (chapitre XLIV). D'Artagnan y aperçoit Milady et son acolyte Rochefort, et y entend une conversation secrète, très importante pour la suite de l'intrigue. Les mousquetaires surprennent de nombreuses conversations à travers cloisons et plafonds. Cela aide à animer le récit, et comme le dit Tadié : « L'auberge est le lieu du comique [...], de la rencontre inattendue » (48). C'est aussi un carrefour social où toutes les classes se rencontrent et où tout est possible. A la différence de la description de Balzac, celle de Dumas est entrecoupée de dialogues et le narrateur révèle peu à peu le lieu : « [...] Athos passait et repassait devant le tuyau de poêle [...]. Il entendait un murmure de paroles qui finit par fixer son attention » (Les trois mousquetaires 478). Puis un dialogue suit ce passage dans le but de l'animer.

La prison est un autre lieu souvent représenté dans le roman d'aventures ; par exemple, le chevalier d'Anguilhem, dans Sylvandire, est emprisonné à la Bastille, tente une évasion puis se venge de sa traîtresse de femme. « Du château à la prison en passant par l'auberge, voilà l'itinéraire du héros malheureux ; parfois suivi d'un retournement heureux, de la prison au château » (Tadié 49). Milady, la femme

dangereuse, est également gardée captive et s'évade dans Les trois mousquetaires, mais elle n'échappera pas aux mousquetaires qui la poursuivent et la condamnent à mort à la fin du roman. En cela, le roman d'aventures met ses héros dans des situations désespérées, puis les en sort s'ils le méritent. L'aventure est l'irruption du destin dans la vie quotidienne et elle la bouleverse jusqu'au dénouement où la solution se présente ou pas. Les personnages connaissent, non seulement la souffrance morale et physique, mais encore le progrès. D'ailleurs, ces romans sont souvent d'apprentissage parce que les scènes de prison aident à former le protagoniste.

Dans le roman d'aventures, de nombreuses scènes se déroulent la nuit, moment symbolique du danger. Le cœur de l'aventurier bat vite et « le drame se fait spectacle » (Tadié 57), tout comme lors de l'exécution de Milady qui se passe à la tombée de la nuit, la fin du jour, et par extension, la fin de la vie. « Dans la scène nocturne, le drame est tableau, comme le geste, allégorique, et le décor, mythique » (Tadié 58). Tadié dit que l'aventure peut être subie, pareil à Edmond Dantès qui doit se venger dans Le comte de Monte-Cristo. Les héros passifs tels que Madame Bonacieux, l'amante de d'Artagnan, font opposition aux personnages qui mènent l'action tels que les trois mousquetaires. « On connaît le dénouement, on connaît les péripéties. Le suspense porte sur les variations, non sur le thème » (Tadié 53). Dumas brode sur l'histoire et insère des aventures et des personnages qui ont existé et d'autres fictionnels. De plus, Tadié soutient que Dumas écrit « des pages lyriques, qui en apparence n'ont rien à voir avec le roman d'aventures. Et pourtant, si les paysages

poétiques contrastent avec l'aventure, ils lui communiquent cette poésie sans laquelle le roman d'aventures ne serait pas littéraire » (50). Car enfin, celui-ci doit tenir une grande place dans la littérature puisqu'il en existe à foison.

L'accumulation d'actions est typique aux romans d'aventures. Dumas mélange habilement le récit, l'analyse et le dialogue : « C'est le mélange des trois éléments, presque indiscernable à une lecture rapide, qui confère aux scènes de Dumas leur dynamisme » (Tadié 57). Le début des Trois mousquetaires foisonne de péripéties : d'Artagnan arrive à Meung, se fait voler ses laissez-passer, se querelle avec les mousquetaires et se trouve provoqué en duel (celui-ci fait directement référence au contexte historique du dix-septième siècle et l'auteur l'utilise sciemment pour fournir un cadre historique précis). De plus, l'humour est omniprésent dans les oeuvres de Dumas. Par exemple, dans Sylvandire, le narrateur raille souvent le jeune protagoniste, le chevalier d'Anguilhem qui se montre souvent irréfléchi, donc drôle. Pourtant, Jean-Yves Tadié pense que les romans d'aventures classiques du dix-neuvième siècle « se prennent trop au sérieux » (59) ; pas ceux de Dumas qui présentent, par exemple, Porthos, tel un personnage comique et fanfaron.

En outre, les personnages du roman d'aventures, tels que les mousquetaires, manient souvent l'épée. C'est pour cette raison que l'on peut accorder une sous-catégorie au roman d'aventures avec le roman de cape et d'épée. Gérard Gengembre le définit ainsi : « le roman de cape et d'épée est comme un roman historique parfaitement combiné avec un roman d'aventures » (110). L'expression « cape et d'épée » vient de l'italien *di spada et capa*, mais la tradition de cape et d'épée est

autant française qu'italienne. L'intrigue des pièces de théâtre de cette sorte était faite de duels et d'aventures avec des personnages chevaleresques. Ce terme relève du domaine militaire. La figure du spadassin n'est pas nouvelle et se trouve même dans le théâtre de Corneille, symbolisé par Matamore dans L'illusion comique (1636). Paul Féval avec son personnage du Bossu, Michel Zévaco avec Pardaillan et le légendaire héros Lagardère, et Dumas avec d'Artagnan sont les trois auteurs les plus connus qui traitent du sujet de cape et d'épée au dix-neuvième siècle.

Si le roman historique, et plus particulièrement le roman de cape et d'épée, reste durablement marqué par le souvenir de Dumas, c'est parce que le nom de l'auteur à succès a permis d'identifier immédiatement une formule littéraire à la fois nouvelle et remarquablement opportune. Dans les accents inimitables du conteur, c'est la voix du peuple que l'on entend et les personnages qu'il anime ont le visage de nos fantasmes. (Mombert « Histoires d'histoire » 54)

La trame du roman de cape et d'épée se base sur l'Histoire, et les personnages vivent une sorte de vie picaresque. « Mais là où le roman de cape et d'épée va se différencier du roman historique, c'est qu'il emprunte à l'Histoire un certain nombre de points de repère, des dates fixes, des lieux historiques réels, plus ou moins chargés de valeurs symboliques, mais qu'il va fonctionner de manière privilégiée dans l'imaginaire de l'Histoire » (Gengembre 111).

Ainsi que le dit Alaguillaume, résumant ce que dit Mombert qui décrit le roman de cape et d'épée comme une sous-catégorie, une forme vulgarisée du roman historique : « A la différence du roman historique où l'Histoire est le sujet même du

livre, le roman de cape et d'épée met principalement en scène la geste héroïque de ses personnages principaux, l'Histoire n'apparaissant qu'en arrière plan » (102). L'histoire sert de tableau de fond et l'auteur brode par dessus, mélangeant les genres. Mombert affirme que : « le roman de cape et d'épée tire justement son succès de son impureté congénitale [...]. Aucun romancier n'avait encore trouvé la formule qui permet de concilier l'exigence de vérité de l'histoire et la fantaisie de l'aventure » (« Alexandre Dumas » 132). Ce critique donne à Dumas l'exclusivité de ce procédé. La définition du roman d'aventures de Pierre-Jean Rémy rappelle que ces genres se mélangent, se complètent et sont interchangeable, tout comme chez Dumas : « [...] le roman est aventure, l'histoire est le pivot même de l'Aventure – et de toutes les aventures. Le roman d'aventures par excellence est le roman historique et, en un sens inverse, le roman où l'histoire joue est roman d'aventures » (157).

La description joue un rôle réduit dans le roman de cape et d'épée car l'auteur ne fait que raconter, mais dans le roman réaliste, montrer et décrire sont nécessaires pour expliquer (Gengembre 112). Par exemple, dans Les trois mousquetaires, les lieux sont mentionnés, on y fait évoluer les personnages, et les descriptions sont réduites, comparées à celles de Balzac qui font partie du processus narratif (cette œuvre emprunte non seulement au roman de cape et d'épée, mais encore elle contient aussi des éléments du roman historique, d'aventures et d'apprentissage). Le traitement du temps est « solidaire d'un traitement de l'espace purement aventureux » (Gengembre 112). Le duel est typique du genre de cape et d'épée et Dumas l'utilise dans Sylvandire et Les trois mousquetaires. D'après Sarah Mombert, l'événement du

roman historique tend vers une portée générale, mais le roman de cape et d'épée vise à confronter les hommes, c'est pourquoi le duel est toujours l'élément préféré (« Alexandre Dumas » 138). Il sert à créer une vision de la masculinité. En outre, « le roman de cape et d'épée s'écrit dans les blancs de l'historiographie d'une époque donnée pour privilégier l'imaginaire historique, pour mettre en évidence un certain type de héros et surtout pour opérer sur le lecteur un certain type de séduction à l'efficacité garantie » (Gengembre 113). Le duel corse la narration en ce qu'il ajoute des péripéties et du suspense.

Gérard Gengembre évoque un autre genre, le roman d'aventures historiques où l'on parle « d'exotisme historique afin de mettre l'accent sur l'éloignement de l'époque, les effets de séduction. Quoiqu'il en soit, s'y conjuguent l'action, la progression d'un héros dans son rapport au monde, la nostalgie pour un temps, sinon idéalisé, du moins en partie fantasmé » (117). Dumas s'y illustre dans L'île de feu (1859), roman qui situe l'action sur l'île de Java de 1847 à 1849, et dans lequel l'amour, un pacte avec le Diable et la situation politique sociale et culturelle se mélangent pour en faire un roman étrange et exotique, loin du genre de cape et d'épée. C'est encore la manière de Dumas de faire ressortir ce côté expérimental et hybride.

En outre, pour compléter le tableau du roman d'aventures, il faut rappeler qu'il possède d'autres sous-catégories, telles que le roman de voyage, le roman d'épreuves et le roman noir, d'après Michel Raimond (29). Dans le premier, c'est sur les déplacements du héros que se porte l'intérêt. Dans le deuxième, le héros doit

prouver sa loyauté et son courage en affrontant une série d'épreuves. Le Moyen Age excelle en ce style de narration.¹³ Le troisième, venant de l'étranger, traite de la terreur en utilisant des fantômes et phénomènes surnaturels. Par ailleurs, le roman d'aventures reste populaire de nos jours à travers le roman d'espionnage et le roman policier qui constituent les deux formes modernes du roman d'aventures.

Auteur éclectique, Dumas a su amalgamer les traits caractéristiques des genres du roman historique, du roman-feuilleton et du roman d'aventures pour créer un genre qui lui est propre et que j'oserais appeler moi-même le feuilleton historique d'aventures, un genre hybride. Dumas est unique dans le sens où il a touché à tous les genres. Il a été catalogué trop facilement, comme auteur populaire qui écrivait des histoires presque pour enfants, alors qu'il s'est inspiré de beaucoup de genres littéraires et qu'il a su en tirer son propre style.

Aux côtés du roman d'aventures, le roman d'apprentissage tient une place importante dans les mouvements littéraires du dix-neuvième siècle. Je vais traiter de l'historique, des traits caractéristiques du personnage en formation, du contexte politique et social, du rôle de la ville de Paris, des initiateurs, puis des différents critiques tels que Vienne, Bakhtin, Lukacs, Suleiman, qui ont écrit sur le roman d'apprentissage.

¹³ Chez Chrétien de Troyes, la transformation et l'intégration du héros sont capitales.

Chapitre 2.

Le roman d'apprentissage.

Le terme *apprentissage* est synonyme de *formation*. Il signifie instruction ou enseignement. C'est pour cette raison que ces mots sont interchangeables, utilisés et considérés ainsi par les critiques littéraires (j'utiliserai moi-même les termes de roman d'apprentissage et de formation de la même façon). Comme ce genre est flou, il existe une diversité terminologique, en allemand (*Bildungsroman* : roman d'apprentissage, *Erziehungsroman* : roman de développement ou d'évolution, *Entwicklungsroman* : roman d'éducation), comme en français (roman d'éducation, roman de formation, roman d'initiation). Le roman d'évolution décrit toute une vie alors que le roman d'apprentissage n'en décrit qu'une partie et s'arrête généralement quand le personnage entre dans la vie sociale et d'adulte. Le roman d'apprentissage diverge du roman d'éducation en ce que ce dernier comporte une intention didactique, morale et pédagogique. Le roman d'initiation, contrairement à celui d'apprentissage qui implique une initiation à l'amour et au monde social, reproduit les rituels religieux d'initiation, le voyage et ses épreuves et la révélation ultime (Aurégan 9-11). Par ailleurs, pour comprendre les multiples implications du terme d'apprentissage, il s'agit de retracer l'origine de ce genre littéraire à travers les siècles et de voir en quoi les implications diffèrent, puis de spécifier les traits caractéristiques du roman d'apprentissage, et enfin de consulter les critiques qui ont traité du sujet.

A. L'historique

En faisant l'historique de la notion d'*apprentissage*, dans un sens très général, on peut remonter jusqu'à l'Antiquité et citer en exemple le périple d'Ulysse dans L'Odyssée. L'idée d'un jeune homme faisant son apprentissage n'est donc pas nouvelle. Au Moyen Age, dans le roman de chevalerie, les héros doivent subir des épreuves et surmonter des obstacles pour prouver leur valeur et réussir leur éducation pour entrer dans la société ; ces traits sont typiques du roman d'apprentissage. Par exemple, dans Yvain, le chevalier au lion, ce preux et fier chevalier du roi Arthur met toute sa vaillance au service de son amour pour reconquérir le cœur de sa dame. C'est un chevalier errant et un modèle de courtoisie qui parvient à son but.

Le roman picaresque, lequel apparaît au seizième siècle en Espagne (par exemple, le roman anonyme de La vie de Lazarillo de Tormes, 1554) et au dix-septième siècle en France (un exemple des plus connus s'intitule L'histoire comique de Francion de Sorel, 1623), partage des thèmes communs avec le roman d'apprentissage, comme le voyage, déplacement parsemé d'embûches, et le personnage socialement mobile qui part en un voyage initiatique. Le roman picaresque est un roman chevaleresque qui traite de la réalité. Mais, les différences avec le roman médiéval sont le décor (comme les auberges de bas étage), des endroits non associés à la vie aristocratique, et le refus de la magie et du merveilleux. Les aventures de ces jeunes aventuriers issus du peuple sont une parodie des valeurs chevaleresques de bravoure ou de droiture : par exemple, don Quichotte, un héros bon et valeureux, veut imposer à la société son idéal d'amour, d'honneur et de justice. Il

se lance dans la vie, fait des rencontres au cours de son périple, ou lutte contre des moulins à vent. Il fait ainsi son apprentissage du monde qui a lieu dans le présent non idéalisé (c'est-à-dire réaliste). D'ailleurs, Dumas le mentionne et le compare à d'Artagnan dès le premier chapitre des Trois mousquetaires. En général, dans ce genre de roman, un jeune homme errant raconte une suite d'aventures décousues qui lui sont arrivées (mais Don Quichotte (1605-15) de Cervantès n'est pas un roman narré à la première personne). Le picaro est un personnage instable, peu solide et dépourvu de statut social. Le récit d'aventures héroïques de sa vie se développe dans le voyage et il se veut rapide : effectivement, il s'y insère une multiplicité de récits. Le jeune homme typique du roman d'apprentissage, tout comme celui du roman picaresque, quitte sa famille, parcourt le monde et fait face à de nombreuses aventures. Le roman picaresque introduit la confrontation du moi et du monde hostile avec lequel l'apprenti apprend à survivre. Le naïf grandit et évolue dans le roman (avec des maîtres initiateurs qui ont parfois un rôle ambigu), puis il entreprend de faire le récit de sa vie. Il porte un regard ironique sur ses années de formation (Demorand 40-45). D'une manière similaire, Rabelais présente le personnage de Gargantua dans son œuvre éponyme de 1534, d'une façon humoristique, mais introduit un jeune homme qui va apprendre à connaître la vie à travers une éducation grotesque, la guerre et de nombreuses péripéties. Marthe Robert, dans sa définition générique du roman qu'elle appelle « le genre indéfini, » (67) signale que :

Quelles que soient ses visions du monde, ses présupposés idéologiques et ses parti-pris esthétiques, le roman se résout en une entreprise essentiellement don

Quichottesque qui, tout en n'ayant que la réalité de ses chimères, n'en vise pas moins à peindre et favoriser l'apprentissage de la vie [...]. Le roman est recherche du temps perdu, éducation sentimentale, années d'apprentissage et de formation, c'est-à-dire du temps et de l'espace mis en oeuvre. (67-69)

Il faut ajouter que le romanesque (c'est-à-dire des aventures extraordinaires dignes d'un roman) et l'apprentissage sont liés: les rebondissements font le plaisir du lecteur. Les rêves démesurés et le désir de séduire se traduisent dans les coups de théâtre car le romanesque travaille sur le dépaysement. En outre, d'après Marie-Claude Demay et Denis Pernot, le roman de formation français s'inspire plus des romans picaresques et pédagogiques que du *Bildungsroman* (populaire à la fin du dix-huitième siècle en Allemagne). « Le héros a des sentiments extrêmes qu'il ne parvient pas à maîtriser, germes d'un caractère volontaire. Dès les premières pages, les grandes lignes d'un destin sont mises en place » (18). Mais ce genre de roman pose la question: un homme mal né serait-il condamné d'avance, quoiqu'il pense ou fasse ? Nous pouvons répondre que cela dépend de l'auteur et de l'époque, si le jeune protagoniste va réussir son apprentissage ou pas.

Un autre type de roman qui traite d'initiation est le roman pédagogique, créé par Fénelon pour éduquer son élève, le dauphin de France. Les aventures de Télémaque (1699) consistent en un dialogue entre un maître et son élève, lequel pourra devenir un bon roi grâce aux conseils de son initiateur. Cette oeuvre ne contient pas d'aventures mais plutôt des réflexions politiques et philosophiques, contrairement au roman picaresque qui insiste sur les péripéties, mais pas sur

l'analyse psychologique, sociale ou historique. Le héros aventurier a moins d'épaisseur que le héros apprenti, lequel semble plus nuancé. Mettre en scène un maître et son élève s'apparente ainsi au roman d'apprentissage (même s'il n'y a pas d'aventures dans le roman pédagogique) parce qu'il existe un rapport étroit entre un initiateur et son disciple ; en effet, le jeune homme se trouve toujours en présence d'un initiateur sage qui lui prodigue des conseils. Demay et Pernot appellent ce dernier « le personnage tutélaire » dont ils donnent la définition : c'est un « personnage du roman d'apprentissage qui occupe une position d'autorité sur le personnage en formation auquel il adresse des discours tendant à lui expliquer les fonctionnements de la société dans laquelle il évolue de façon à lui indiquer comment y trouver sa place » (94). Le lecteur peut alors s'identifier au protagoniste et profiter de cet apprentissage. De plus, Robert Grandroute compare le roman pédagogique et le roman de formation : « c'est le cours même de la formation qui tend à faire apparaître une pédagogie, tandis que, là, c'est une pédagogie qui prédétermine l'itinéraire de la formation. Cependant, il y a bien dans l'un et l'autre cas, appel à l'expérience et part d'engagement et d'effort personnel » (4). Pour ce qui est de Dumas, il ne fait pas appel à la pédagogie d'un initiateur, mais plutôt à la sagesse et au vécu de celui-ci pour guider l'apprenti.

Au siècle des Lumières, Voltaire écrit le conte philosophique de Candide (1759) parmi d'autres, alors que Rousseau publie L'Emile ou de l'éducation (1762) qui est un roman d'éducation, et Marivaux, Le paysan parvenu (1735-36) qui est un roman d'ascension sociale, typique du dix-huitième siècle. Ces trois oeuvres relatent

un apprentissage de la vie par un jeune homme. Le personnage de Candide subit des aventures rocambolesques et amusantes et il fait son éducation par le voyage. De son côté, Emile est censé représenter l'élève idéal, naturellement bon, qui, éloigné de l'influence néfaste de la société, devient un homme heureux. Dans Le paysan parvenu, Jacob, un arriviste qui se penche sur son passé, le raconte avec une certaine nostalgie. Il apparaît aussi comme un picaro qui vit une vie d'aventures. Ces trois personnages dégagent donc chacun un aspect différent d'un apprentissage et ils sont influencés par leur environnement.

Mais le roman d'apprentissage (dans sa version française), nommé *Bildungsroman* en allemand, ne s'impose vraiment qu'au dix-neuvième siècle en France, époque romantique par excellence. Il s'inspire de Goethe et de son fameux roman Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister (1795-96), oeuvre qui vient d'ailleurs immédiatement à l'esprit lorsque l'on mentionne ce genre. Le *Bildung* signifie la formation, l'éducation et la culture qui font passer l'apprenti de la rudesse au raffinement (Demorand 50). A ce sujet, Florence Bancaud-Maenen affirme que le roman d'apprentissage

n'est véritablement consacré comme genre que grâce à la critique allemande et à l'importance qu'y revêt la notion de *Bildung*. Originellement associée à la création divine et à l'image de Dieu, elle suppose, dans les confessions et autobiographies piétistes qui foisonnent au dix-huitième siècle, que l'homme peut s'amender en se conformant au plan divin. La tradition humaniste opère ensuite une sécularisation de ce concept théologique : la notion

s'individualise, s'intériorise et devient synonyme d'éducation de soi, de développement. (40)

En général, le jeune homme suivant une formation est un être simple qui doit cultiver son originalité et « se muer en une totalité comparable à la société » (Bancaud-Maenen 40). Le roman d'apprentissage dépeint l'homme dans sa sphère intime, contrairement au héros épique. « Le but du *Bildungsroman* est l'exploration de l'âme et du cœur humain afin de permettre à l'homme de mieux se connaître lui-même et d'acquérir une personnalité harmonieuse en adéquation avec les exigences de la société » (Bancaud-Maenen 40). Le *Bildungsroman* présente la formation du héros jusqu'à un certain degré de perfection et, par conséquent, permet la formation du lecteur ainsi influencé. Le personnage, en s'éduquant, donne l'exemple au lecteur. Pour ce qui est de Wilhelm Meister, jeune bourgeois aimant le théâtre, sans qualités particulières, il se forme avec les circonstances. Il incarne l'adolescent qui veut s'instruire et il représente l'inspiration des jeunes Allemands de l'époque.

Par ailleurs, le *Bildungsroman* peut se rattacher au roman moderne du vingtième siècle, d'après Hegel, dans son Cours d'esthétique (1827), qui le définit comme « la chevalerie redevenue sujet sérieux » ou comme l'épopée bourgeoise moderne (Bancaud-Maenen 42). Le jeune homme fait l'expérience de la désillusion. La fin de l'apprentissage, décrite avec ironie par Hegel, est une résignation à la banalité et au conformisme bourgeois, sur fond de renoncement à l'idéal. Pour Hegel, « le *Bildungsroman* témoigne du déclin de l'idéalisme classique et de la dissolution

des idéaux romantiques dans la trivialité du monde bourgeois » (Bancaud-Maenen 42). Il ne garantit plus l'épanouissement du sujet.

Au siècle de Dumas, Stendhal, Balzac et Flaubert sont les auteurs les plus cités par des critiques tels que Nicolas Demorand comme ayant écrit des romans d'apprentissage. L'un des romans d'apprentissage classique les plus célèbres est Le rouge et le noir (1830) de Stendhal où l'auteur dénonce l'hypocrisie de son temps (car c'est un roman social, c'est-à-dire qu'il peint avec réalisme les conditions de vie de la société de l'époque contemporaine à l'auteur), et où le héros révolté puis déçu ne peut s'en sortir que par la mort. Le roman d'apprentissage reflète donc son siècle et relève ainsi du roman de mœurs puisqu'il décrit des périodes spécifiques (Gengembre 101). De la même façon, Balzac a écrit plusieurs romans d'apprentissage tels que Les illusions perdues (1837-43) ou Le lys dans la vallée (1836). Dans Le père Goriot (1835), Balzac décrit ainsi comment Rastignac perçoit Paris :

Rastignac, resté seul, fit quelques pas vers le haut du cimetière et vit Paris tortueusement couché le long des deux rives de la Seine, où commençaient à briller les lumières. Ses yeux s'attachèrent presque avidement entre la colonne de la place Vendôme et le dôme des Invalides, là où vivait ce beau monde dans lequel il avait voulu pénétrer. Il lança sur cette ruche bourdonnant un regard qui semblait par avance en pomper le miel, et dit ces mots grandioses :
« A nous deux maintenant ! » (309)

Rastignac prononce cette phrase, prometteuse et pleine d'espoir de conquête, à la fin du roman. Balzac insinue que le jeune homme qui veut réussir dans le monde impitoyable de Paris devra oublier tout sentiment pour s'endurcir.

Par surcroît, il existe également, au dix-neuvième siècle, le roman narré à la première personne comme René de Chateaubriand (1802) ou Adolphe de Constant (1816). Ces jeunes gens (dans leur roman éponyme respectif) apprennent des leçons de la vie. Leur introspection est intéressante (la passion et la raison se confrontent chez ces romantiques) parce qu'elle leur permet de raconter leur vie (par exemple, les expériences amoureuses d'Adolphe) et de donner leur avis sur leurs propres expériences. Ces romans narrés à la première personne posent les jalons de ce genre du roman d'apprentissage en France. Des oeuvres moins connues sont tout autant des romans d'apprentissage à leur manière, tels que Le petit chose de Daudet (1868) ou Bel Ami de Maupassant (1884-85). En outre, il n'existe que de rares romans d'apprentissage au féminin. Corinne ou l'Italie de Madame de Staël (1807) en est un bon exemple : l'héroïne poétesse brillante aux humeurs romantiques incarne la femme du siècle des Lumières avec une sensibilité nouvelle, au tournant du dix-neuvième siècle. Néanmoins, dans cette sorte de roman typiquement masculin, les femmes sont un instrument idéal pour le jeune homme qui désire réussir ; elles peuvent aussi jouer le rôle d'amante ou d'initiatrice, mais elles ne représentent pas le personnage principal.

D'autre part, plusieurs romans de formation mettent en scène de jeunes gens désabusés, sans vrai but, tels que Frédéric Moreau dans L'éducation sentimentale de

Flaubert (1869) ou Des Esseintes dans A Rebours de Huysmans (1884). Ces romans sont des parodies du roman d'apprentissage et ils reflètent un certain mal de vivre de ces jeunes gens qui ne parviennent pas à s'insérer dans cette société qui ne leur correspond pas. Toutes les tentatives de Moreau échouent et il se laisse porter par les événements sans réagir, que ce soit sur le plan amoureux ou social. Le chemin de la maturité n'a pas été atteint. Ce sont des romans de formation avortée.

B. Les traits caractéristiques.

Une autre définition du roman d'apprentissage est donnée par Laporte, dans sa critique des Trois mousquetaires : ce type de roman « raconte en général l'histoire d'un jeune homme (ou d'une jeune fille) pauvre qui cherche à se forger une place dans la société. Sur son parcours, il (elle) rencontre des personnages qui vont contribuer à sa formation, soit en l'aidant (adjuvants), soit en s'opposant à lui (elle) » (22). Le schéma classique du roman d'apprentissage se fait dans cet ordre : « Préparation, qualification, affirmation, confirmation, glorification » (Picard 57).

En outre, Aurégan déclare qu' « au cours de son exploration du monde social, le héros du roman d'éducation découvre une réalité qu'il ignorait. D'où l'importance du regard » (56). Il ajoute qu'il existe un type de style au roman d'apprentissage :

Aussi le roman d'apprentissage recourt-il souvent à la focalisation interne, procédé permettant de décrire le monde social à partir d'un personnage qui découvre un univers qu'il ne comprend pas et qu'il apprend peu à peu à connaître. Focalisation interne, style indirect libre, monologue intérieur,

intrusions du narrateur pour commenter et analyser les réactions du héros, le roman d'apprentissage installe le lecteur de plain-pied dans la conscience d'un témoin de la réalité historique. (56)

Ceci est applicable à la méthode de Dumas qui s'implique dans sa narration (il utilise le « je, » par exemple), tout en recourant, comme nous le verrons, à la focalisation interne (à travers les monologues) et aux dialogues au style direct et indirect. D'où une lecture plaisante et divertissante car changeante.

1. Le caractère du personnage en formation.

Le personnage en formation attend de la vie qu'elle lui offre le pouvoir, l'ascension sociale et l'amour. Demay et Pernot décrivent ainsi le personnage du roman d'apprentissage : il est « caractérisé par sa jeunesse, par la mobilité de son caractère et par l'indétermination de ses projets. Doté d'une vision naïve du monde, il demande à être dirigé et guidé tout au long de l'itinéraire qui l'amène ou non à se fixer » (94). Stewart cite en exemple Les mémoires de d'Artagnan de Courtilz (1700) dans lequel le héros ne pense qu'à chercher fortune. Ce type de roman traite parfois de l'enfance du protagoniste ; cependant, le lecteur ne sait rien sur l'enfance de d'Artagnan dans Les trois mousquetaires ou de Gilbert dans Joseph Balsamo.

Débuter dans le monde, selon l'expression de Philip Stewart, signifie « passer par une période d'initiation, non seulement au sens où il faut s'initier au monde, mais aussi s'insinuer dans la conscience du monde lui-même ; c'est-à-dire qu'on est produit aux yeux des gens qui jusque là ne vous connaissaient littéralement pas. Car

avant, on n'était pas visible » (180). D'ailleurs, pour citer en exemple d'Artagnan, les duels, les batailles de la Rochelle, les traversées de la Manche « sont autant de rites de passage qui baptisent le héros comme tel » (Tadié 36).

Apprendre et devenir adulte amène à perdre ses illusions de jeunesse: c'est une constante du roman d'apprentissage. L'enfant doit disparaître pour faire place à l'adulte. L'arriviste doit se conformer à la société, sinon il meurt ou dépérit, en proie à la mélancolie, au même degré que le personnage de Julien Sorel qui, fatigué de l'ambition, tire un coup de pistolet sur Madame de Rênal, et finit en prison, condamné à mort. D'autre part, les échecs forment autant que les succès. Le jeune homme prête parfois à rire, alors qu'il vit des situations tragiques (par exemple, dans Sylvandire, les scènes de prison alternent le drame et le comique parce que le chevalier d'Anguilhem essaie de s'en échapper maintes fois et se blesse). Le désir d'apprendre, de vivre et d'être riche se déroule dans une réalité sociale hostile. Le résultat de l'apprentissage n'est pas toujours celui que l'on désirait à l'origine. Le personnage demande sa place en société et se veut spécial, alors que la société exige qu'il se conforme à la norme (tel que Julien Sorel qui refuse la médiocrité et oscille entre la tendresse, l'hypocrisie et l'impulsivité). Cet état d'esprit se rapproche du mal du siècle des romantiques qui exaltent leur moi exclu du monde. En effet, les romantiques sont des êtres en souffrance qui peuvent se montrer désabusés et qui se sentent différents de la société qui veut les uniformiser. Les jeunes hommes inadaptés vivent en marge du monde parce qu'ils n'y trouvent pas leur place définie et ils ne s'y sentent pas à l'aise, car la société ne leur correspond pas. La vie de bohème (faite de

voyages et parfois d'errance, telle que celle de Gilbert dans Joseph Balsamo) que les héros typiques du roman de formation mènent est faite de bonheurs et de malheurs : ils vivent au jour le jour et en dehors des règles sociales. Sur le récit de l'étrangeté du héros se base le roman d'apprentissage. Le jeune homme se sent étranger parce qu'il est provincial et il veut réussir mieux que les autres (par exemple, d'Artagnan garde constamment son espoir et son idéal de devenir mousquetaire malgré les obstacles à franchir pour y parvenir). Son désir de reconnaissance est très profond. Il arrive qu'il se sente moins étranger à la fin du roman, quand il a sauté tous les obstacles (comme Rastignac). Effectivement, Demorand assure que le roman de formation est « un genre sacrificiel » (84) parce que le héros doit faire l'expérience d'une vie dure et cruelle, et que la réussite passe obligatoirement par le sacrifice, que ce soit perdre ses illusions ou renoncer à certains projets qui lui tiennent à cœur. La société et l'ordre social sont parfois plus forts lorsque le héros échoue (par exemple, Frédéric Moreau n'accomplit rien dans sa vie et demeure le même). Il peut arriver que la formation ne soit pas bénéfique, mais ce n'est pas une constante du roman d'apprentissage. Chaque jeune homme est différent et accomplit sa formation d'une façon différente.

Simone Vierre affirme que pour entrer dans une société primitive, il faut que l'enfant passe par des rites d'initiation (tout comme le jeune homme qui veut se faire une place dans la société parisienne). Elle montre que les sociétés primitives et les sociétés actuelles ont des similitudes frappantes. Il est intéressant de comparer le passé ancien et le passé plus récent parce qu'ils sont, en fait, assez identiques. Vierre affirme que le début de l'initiation demande une séparation avec la mère, puis un

placement sous l'autorité de tuteurs qui ne sont jamais les pères, mais qui en ont l'âge. Pour l'enfant, le prêtre primitif a « un dépôt sacré qu'il a la charge de lui transmettre » (62). En outre, « Le but de l'initiation est de permettre à l'homme de transcender son état, d'accéder à un statut radicalement différent de celui qui était auparavant le sien, étant bien entendu que, quels que soient les avantages sociaux qui peuvent découler éventuellement de ce nouvel état, ils ne sont pas l'essentiel » (66).

Vierne fait également la différence entre le roman de formation et le roman initiatique ; pour elle, L'éducation sentimentale est un roman de formation parce que le héros, Frédéric Moreau, subit une série d'épreuves par lesquels il atteint l'âge d'homme, mais ces épreuves ne lui apportent aucune révélation et celui-ci ne change pas radicalement (111). Nous pouvons rapprocher ce personnage avec celui de Gilbert puisque ce dernier ne tire pas de leçons positives de son apprentissage, même s'il trouve un bon maître en la personne de Jean-Jacques Rousseau.

Cependant, on peut dire que, normalement et traditionnellement, le jeune apprenti « se forme au contact du monde et se transforme dans le temps » (Aurégan 12). Il accède à une maturité qui lui permet de devenir maître de lui-même. L'apprentissage le révèle en tant qu'homme qui s'est transformé physiquement, moralement et intellectuellement. Le réalisme joue ici un rôle important dans le portrait du protagoniste pour procurer une image claire de la situation et des personnages. Aurégan demande si le jeune homme qui suit une formation est un type humain universel, représentatif de la littérature et de la culture occidentale européenne :

Héritier du roman antique et du roman de chevalerie, il incarne le mouvement même de toute vie humaine, l'élan vital, le trop-plein d'énergie qui pousse chaque nouvelle génération à se lever contre celle qui la précède, à transgresser les interdits qui la limitent. En ce sens, le roman d'apprentissage dépeint toujours un conflit de générations : les fils contre les pères, l'avenir et ses promesses contre le poids étouffant du passé. (40)

Chez Dumas, le chevalier d'Anguilhem dans Sylvandire est un exemple du jeune homme qui se confronte à ses parents au sujet de son mariage et qui suit son instinct au lieu de la raison.

2. Le contexte politique et social.

Les bouleversements des révolutions successives tout au long du dix-neuvième siècle forgent le caractère d'une nouvelle sorte d'hommes qui affirment leur droit d'exister et de vivre pleinement. Il apparaît la perspective d'une promotion sociale dont Napoléon est le symbole. Pour les écrivains du dix-neuvième siècle, Napoléon est à la source du mythe de l'ambition et de la réussite: « l'inscription d'un moi dans le monde n'est plus simplement le signe d'un désir bien humain ; elle devient au contraire un droit de l'homme, un acte permis et promis par la révolution » (Demorand 40).¹⁴ Pichois reconnaît aussi cette fascination exercée par l'empereur :

¹⁴ Selon Stewart, « le roman de formation ou *Bildungsroman* juxtapose en fait deux processus, ou plutôt il y en a un qui en cache un autre. Tout le monde voit le récit d'une formation, mais on s'aperçoit trop peu qu'elle est doublée par celle d'une identité : ce n'est pas seulement la vie

elle a « agi sur les générations de 1820 et de 1830 comme un véritable mythe » (113). Le héros de cette époque, tel que Julien Sorel,¹⁵ devient le représentant d'une génération marquée par la révolution. Celle-ci a bouleversé les structures sociales et rendu plus évident le conflit entre l'individu et la société dans laquelle il faut faire son chemin par tous les moyens. La Restauration a brisé les rêves d'égalité et de pouvoir de Julien. Ce contexte mène à ce que l'on appelle le mal du siècle, c'est-à-dire un mal-être inhérent à la jeune génération et aux écrivains qui souffrent. Le mouvement romantique en découle. Tous ces mouvements et conflits reflètent la condition du jeune homme qui veut réussir et prend pour modèle Napoléon, d'où le rapport avec le roman d'apprentissage.

Au demeurant, le moment historique sert à définir le héros et il en est le miroir. Dumas met en scène des personnages de l'Histoire de France et cette dernière est capitale pour comprendre l'évolution du héros : par exemple, Gilbert se trouve en pleine révolution de 1789. Dumas se sert de celui-ci comme témoin de l'histoire. Même si Gilbert n'est pas un vrai personnage historique, Dumas lui fait rencontrer ou côtoyer des personnes qui ont existé, telles que le roi Louis XVI, le comploter et hypnotiseur Joseph Balsamo, ou le philosophe et écrivain célèbre Jean-Jacques Rousseau.

signifiante qui commence à tel âge et non avant, mais la véritable prise de conscience, ou de formation de la conscience, l'invention du moi » (179).

¹⁵ Pichois ajoute que Chateaubriand et Stendhal ont contribué à l'élaboration du mythe (113).

3. Paris.

Le thème de l'espace provincial et de l'espace parisien joue un rôle capital dans le roman d'apprentissage français du dix-neuvième siècle. La province est souvent liée à la vie des romanciers et à leur enfance (en effet, Dumas n'était pas parisien mais picard) et elle représente l'immobilité et l'enlèvement dans la monotonie. Cette vie menaçante coïncide avec l'enfance de laquelle le héros doit s'arracher. Ce dernier vient en général d'une petite ville ou d'un bourg de province (parfois sordide ou mesquin) où il se sent enfermé et aspire à la vie de la ville et ses aventures, possible réalisation de ses rêves, comme si l'ailleurs était forcément meilleur. Cependant, en général, le jeune homme déraciné et sans repères familiaux se sent perdu, surtout au début, dans cet univers inconnu. Paris fait partie intégrante du roman d'apprentissage de l'époque et apparaît en tant que personnage à part entière puisqu'il est vivant et malmène le jeune homme.

Les scènes de l'arrivée à Paris sont frappantes pour le héros : par exemple, lorsque Gilbert y arrive, il s'y sent perdu et les Parisiens le raillent. Lorsqu'il quitte la demeure familiale, il erre, puis il arrive dans un monde indifférent, voire hostile, alors qu'il recherche l'harmonie. La solitude ne va pas durer et il va y faire des rencontres amicales et amoureuses (ainsi, d'Artagnan rencontre les mousquetaires dès le début du roman, Roger découvre de nouveaux amis nobles et Gilbert fait la connaissance de Rousseau dans la forêt autour de Paris¹⁶). Le jeune homme, en général, prend ainsi

¹⁶ Il est significatif que Rousseau et Gilbert se rencontrent dans la forêt et non dans la grande ville, parce que c'est le lieu où la corruption n'existe pas et où l'homme est à l'état de nature.

conscience de la diversité sociale, tout en apprenant que seuls les esprits volontaires vaincront. Aurégan dit que « la société est une guerre où seuls les plus forts triomphent » (20) et cite l'exemple de Rastignac, dans Le père Goriot. Ce jeune homme ambitieux apprend à conquérir Paris, espace contrasté fait d'ombre et de lumière, de malheur et de bonheur.

Pour le jeune homme qui confond désir et réalité, et rejette les valeurs de la société, ses désirs ne pourront se réaliser qu'ailleurs que sa province natale où il a appris à rêver. Ceci est une constante du roman de formation. Il n'en est pas de même chez Dumas : par exemple, d'Artagnan ne rêve que de servir son roi. Doté d'une grande énergie, il se coupe volontairement de sa famille pour voyager et connaître le monde. Lorsqu'il découvre Paris, espace clos toujours décrit avec réalisme, l'apprenti est incontestablement victime de la réalité. En agissant en dépit de sa faiblesse, il transforme ses expériences en un savoir positif. L'entrée dans le monde se fait douloureuse et n'arrive vraiment, en règle générale, qu'au terme de l'oeuvre. La ville est le lieu de l'initiation, et par conséquent, le roman d'apprentissage est un roman urbain. Comme le dit Ammirati, Paris est « le paroxysme de toutes les passions et de tous les états » (23), c'est-à-dire la misère, le luxe, les auberges, les espions, etc. Le héros, en proie à une violence des sentiments précédemment inconnue, doit souvent gérer plusieurs problèmes à la fois, tels que les peines d'amour ou les batailles (par exemple, d'Artagnan est envoyé en mission en Angleterre pour récupérer les ferrets de la reine, laissant sa bien-aimée Constance pour accomplir son devoir). L'apprentissage est le résultat de hasards plus ou moins heureux. L'auteur en profite

pour exprimer ses réflexions sur la société de son temps en faisant vivre des expériences à son héros. C'est pour cette raison qu'Ammirati appelle le roman d'apprentissage « une fresque sociale » (24) où le héros situe son expérience personnelle dans le devenir historique de la société. Le jeune homme agit en stratège et vise à la conquête (tel Gilbert qui manigance comment approcher Andrée de Taverney). Cependant, l'ambiguïté reflète celle d'un monde pervers ; la société moderne ou contemporaine (du dix-neuvième siècle) contraint l'individu à faire son chemin et à se donner les moyens d'y parvenir. Il est intéressant d'ajouter qu'en cela, la quête d'un nom est importante ; souvent les héros du roman d'apprentissage n'ont qu'un prénom (tels que Gilbert ou René). Leur individualité s'affirme dans la capacité à être un prénom. Faire fortune équivaut à garantir son identité et sa supériorité.

4. Les initiateurs.

Le rôle des initiateurs, appelés également formateurs, est aussi important puisque ces derniers montrent le chemin et expliquent à l'apprenti le fonctionnement du monde et de la société, pour qu'il « déchiffre la réalité sociale » (Aurégan 20). Aurégan dit que « l'initiateur est issu du conte¹⁷ et plus lointainement des rites religieux initiatiques. S'il s'est laïcisé avec le roman, il s'auréole d'une dimension mythique exploitée par les romanciers » (46). Cette figure paternelle et fraternelle est un double du héros et même parfois un ennemi (par exemple, Rousseau est presque

¹⁷ L'évolution provoquée par l'aventure sépare le roman du conte qui reste statique.

un père pour Gilbert, mais il se rend rapidement compte que son protégé a de mauvaises intentions et qu'il n'oeuvre pas pour le bien, ce qui rend furieux ce dernier). Rencontré aux pires moments de l'apprentissage ou dans une période cruciale, l'initiateur devient le médiateur, le sauveur qui arrive à point nommé et l'interlocuteur privilégié de l'apprenti (en effet, Rousseau se trouve sur le chemin de Gilbert, perdu en arrivant à Paris). « Il a l'étrange faculté de réinsuffler de la rationalité, c'est-à-dire de la banalité, dans l'errance du personnage. Son action consiste à éroder la dimension héroïque de l'apprenti en lui rappelant que ce qu'il vit ressemble plus à un mauvais mélodrame qu'à une tragédie classique » (Demorand 38). Second rôle, l'initiateur provoque une réflexion sur la vie, la société, la ville, les rencontres et les coïncidences. Il dévoile sa douloureuse expérience personnelle et la donne à son élève comme exemple sur lequel méditer. Il semble que l'initiateur vit par procuration une vie qui lui est interdite ou une expérience qu'il n'a pas pu vivre. Il fascine, que ce soit intellectuellement, moralement ou physiquement. Il peut même revêtir une dimension fantastique ou mythologique. En effet, l'hypnotiseur Joseph Balsamo porte cette aura de surnaturel.

En ce qui concerne les personnages féminins, l'initiatrice peut servir de seconde mère, diriger et protéger le jeune homme, tout comme Madame de Mortsauf dans Le lys dans la vallée de Balzac envers Félix de Vandenesse qui est amoureux d'elle. Mais elle peut apparaître parfois manipulatrice, méchante et diabolique pareillement à Milady dans Les trois mousquetaires, ou à Sylvandire dans le roman éponyme. L'initiatrice peut faire naître l'amour et faire passer l'adolescent à l'âge

d'homme avec sa première expérience sexuelle (à l'exemple de madame de Rênal avec Julien Sorel). Aurégan affirme que la femme « est à la fois moyen et fin de l'apprentissage. Son rôle romanesque est étroitement déterminé par les conditions sociales et historiques qui circonscrivent la place de la femme, maîtresse et épouse » (53). L'initiatrice est une femme d'âge mûr qui introduit le jeune homme en société. La maîtresse est la femme mariée qui entretient le jeune homme désargenté. L'épouse est l'étape ultime car elle apporte la consécration sociale. Dumas ne suit pas le même schéma : par exemple, Milady est la maîtresse maléfique, Constance est l'amante, mais une femme mal mariée. Andrée est également une femme qui fait souffrir Gilbert, aussi bien que Sylvandire le fait pour Roger. Ces femmes de ces trois romans ne parviennent pas à rendre le héros heureux.

5. Bilan.

A la fin de chaque roman, le lecteur peut essayer de dresser un bilan de l'apprentissage du héros, mais « au fond, le roman d'apprentissage est nécessairement inachevé, à l'image de la vie, ouvert sur une évolution laissée à l'appréciation du lecteur » (Aurégan 60). Ce dernier peut se demander si le dénouement est une conclusion ou un commencement. Par exemple, à la fin de Joseph Balsamo, Gilbert est laissé pour mort, mais le lecteur se doute bien que ce n'est pas le cas puisqu'il existe une suite à ce roman. Dumas utilise le procédé du suspense pour tenir le lecteur en haleine et lui suggérer de lire les tomes suivants des Mémoires d'un médecin (le sous-titre de tous les tomes de la série). Le dénouement fait office de transition. Ainsi

donc, définir le roman d'apprentissage n'est pas chose aisée tant il en existe des variantes aux cours des siècles. Le thème de l'initiation ou de la formation est certainement l'un des plus traités en littérature. Il n'existe pas un mais plusieurs modèles de romans d'apprentissage, exploitant la diversité des procédés romanesques. L'auteur, classiquement un narrateur omniscient, dépeint une sorte d'épopée de l'individu et de la bourgeoisie. Le thème est classique : le pauvre jeune homme provincial ambitieux, passionné par les études, vivant comme subordonné dans une maison de nobles, amoureux d'une femme de condition supérieure à la sienne dont tout devrait le séparer, monte à Paris et, malgré toute son énergie, finit mal. Cette description va aussi bien pour Julien Sorel dans Le rouge et le noir que pour Gilbert dans Joseph Balsamo. Le lecteur peut alors se demander si les personnages des romans d'apprentissage sont interchangeable. Il semble que Dumas suive le modèle des apprentissages typiques du dix-neuvième siècle dans lesquels les héros atteignent un certain niveau de réussite (c'est le cas pour d'Artagnan dans Les trois mousquetaires et pour Roger dans Sylvandire). Cependant, ses histoires se déroulent à des époques différentes de ses contemporains car Dumas veut traiter également d'histoire et de personnages historiques.

Finalement, on peut poser la question, puisque bon nombre de romans racontent une éducation, si tous les romans traitant de ce sujet sont des romans d'apprentissage. D'une certaine façon, ils le sont, mais pas à la manière des romanciers du dix-neuvième siècle. Ces derniers mettent en scène la ville de Paris et le jeune homme qui y arrive pour faire son éducation. Cette sorte de roman apparaît

donc comme universelle, dans le sens que beaucoup de récits de la vie d'un jeune homme ou d'une jeune femme relatent comment ils ont mûri.

L'apprentissage est un thème littéraire très usité et nous allons voir ce que certains critiques en tirent.

C. Critiques.

Comme nous l'avons constaté, le roman d'apprentissage a été beaucoup exploité par les écrivains de toutes époques. Quelques critiques des plus influents du vingtième siècle, tels que Mikhaïl Bakhtin (il explique que le roman d'apprentissage est un des quatre types de romans importants en littérature), Georg Lukacs (il classifie des formes romanesques), ou Susan Suleiman (elle traite de Lukacs et rappelle les traits typiques de la formation) se sont attelés à définir ce genre bien particulier. Leurs interprétations aident à le comprendre.

1. Bakhtin.

Dans Esthétique de la création verbale (publié en 1979), Mikhaïl Bakhtin se penche sur la théorie du roman d'apprentissage et il offre des éléments pour une « typologie historique du roman » (214) qui lui font passer en revue quatre types de roman. Le premier est le roman de voyage. Il est fait de rebondissements, de péripéties, tel un roman d'aventures du dix-neuvième siècle qui se prolonge dans la ligne du roman picaresque. La diversité du monde « est réduite à un concept purement spatial et statique » (214) et elle est faite de contrastes tels que la victoire et

la défaite, ou le bien et le mal. Les seconds plans tels que les villes et les réalités sociales sont importantes alors que le personnage n'a pas d'épaisseur ni de psychologie particulière. Il existe une « absence de catégories temporelles marquées » (215). L'intrigue crédible n'est pas forcément recherchée. Et cette simplicité tend à produire un dépaysement chez le lecteur. Le personnage n'évolue pas (ce qui diffère même du roman picaresque où le mendiant peut devenir riche).

Le deuxième type est le roman d'épreuves dans lequel sont mis à l'épreuve la loyauté, les vertus, les prouesses et la magnanimité du personnage. La psychologie y est plus travaillée, même si elle reste sommaire. Mais le héros n'est pas influencé et reste fort. L'importance du roman en général se résume, selon Bakhtin, à trois points essentiels: le premier est le sujet ; le roman débute dans un moment de la vie du héros et se referme à la fin de l'oeuvre. Le second est la temporalité de l'aventure qui n'est pas situable historiquement. Le troisième est la représentation du monde. Le roman d'épreuves ne décrit pas précisément la réalité, mais plutôt le héros. D'ailleurs, il se distingue du roman de voyage en ce qu'il se concentre sur le héros et non sur le décor qui n'exerce aucune influence sur lui.

Le troisième est le roman biographique, lequel se définit en cinq points: ce roman s'appuie sur « les moments typiques et fondamentaux de toute vie humaine » (216), c'est-à-dire la naissance, l'enfance, les années d'études, le mariage, la mort, etc. Ensuite, celui qui écrit en est au bilan de sa vie et il ne peut plus rien y changer. En décrivant sa vie (roman autobiographique), il la situe dans le temps historique. Le troisième axe du roman comprend des descriptions précises de la réalité qui perd son

statut de décor et joue un rôle. Quatrièmement, le personnage et le monde interagissent et gagnent en épaisseur. Cinquièmement, l'héroïsme est construit et devient légitime, contrairement aux deux précédents.

Le dernier type de roman est le roman d'apprentissage qui combine les éléments cités précédemment et les transforme. Il met en scène un héros en formation (apport du roman biographique) qui est appelé à évoluer au cours des épreuves (roman d'épreuves) et des déplacements (roman de voyage). Ce genre est donc un genre complet puisqu'il combine tous ces traits pour n'en former qu'un seul.

En ce qui concerne Dumas, il est certainement influencé par le roman de voyage (en effet, Gilbert, d'Artagnan et Roger montent à Paris) et celui d'épreuves parce que ses personnages sont mobiles et vivent bon nombre d'aventures et d'épreuves (au moment où d'Artagnan fait partie du siège de la Rochelle dans Les trois mousquetaires). Dumas s'inspire aussi un peu du roman biographique car il décrit certaines étapes de la vie de son héros (seulement le stade de l'adolescence et le passage à la vie d'adulte chez Gilbert, d'Artagnan et Roger). Ceci montre que Dumas sait emprunter à différents genres pour en faire le sien.

2. Lukacs.

Dans La théorie du roman (1920), Georg Lukacs définit le roman comme « la voie qui mène un homme à la connaissance de lui-même » (99). Lukacs fait l'étude des rapports qui existent entre formes littéraires réalistes et comportement humain.

Le roman est la forme de l'aventure, celle qui convient à la valeur propre de l'intériorité ; le contenu en est l'histoire de cette âme qui va dans le monde pour apprendre à se connaître, cherche des aventures pour s'éprouver en elles et, par cette preuve, donne sa mesure et découvre sa propre essence [...]. Mais la passivité du héros de roman n'est pas une nécessité formelle ; elle caractérise la relation du héros avec son âme et sa relation avec le monde environnant. (La théorie du roman 85-86)

Le roman d'éducation établirait alors une synthèse entre le roman où l'âme ne parvient pas à prendre la mesure du réel (idéalisme abstrait que déploie don Quichotte) et le roman où l'âme est en quelque sorte plus large ou plus riche que celui-ci (« romantisme de la désillusion ») (La théorie du roman 115).

C'est l'état d'âme romantique de la désillusion qui soutient et nourrit cette sorte de lyrisme, une exigence excessive et surdéterminée de ce qui devrait être par rapport à la vie et une clairvoyance désespérée quant à la vanité de cette nostalgie, une utopie qui a d'emblée mauvaise conscience et qui est sûre d'avance de sa défaite. (La théorie du roman 114)

Se rétablirait par la formation du héros une sorte d'adéquation fragile entre son âme et le monde, ce qui fait de la figure héroïque un personnage problématique en qui le déchirement de la conscience moderne se donne à lire. Il s'agit donc de se réintégrer au monde socio-économique. Demorand appelle « le roman de début de vie » (33) celui qui se réduit dans un premier temps à la somme des illusions de la personne en formation. Car le roman d'apprentissage traite des illusions d'un jeune homme.

Selon Lukacs, le roman se situe entre épopée et tragédie. Les liens qui unissent ces trois formes sont complexes. L'épopée représente l'harmonie entre l'âme et le monde. Les héros évoluent dans une réalité qui peut se montrer dangereuse, mais la communauté resserre les liens et les humains ne peuvent se haïr. D'après le critique, ce genre représente le stade de l'enfance. La tragédie est le genre de la vieillesse et de la mort. Elle se base sur l'idée de la solitude. Le héros tragique, en rapport constant avec la mort, se voit comme un être en sursis condamné par le monde auquel il s'oppose. Le roman est la forme de la maturité. « Il se nourrit des genres épique et tragique qu'il met en crise » (Demorand 30). Le héros de roman vit dans une communauté (apport épique), mais il ne s'y sent pas à l'aise. Il se trouve seul dans un monde dans lequel il n'a aucune confiance. Cette opposition entre l'homme et le monde est fondatrice du roman. « Entre la sympathie épique et la mort tragique, le roman trouve sa particularité dans l'hermétisme radical entre la réalité et l'homme qui y vit » (Demorand 31).

D'après Lukacs, d'une façon générale, le héros romanesque entretient des rapports conflictuels avec le monde parce qu'il existe une crise des valeurs. Le monde ni ne l'accueille, ni ne le réconforte. Il se sent étranger car coupé de la communauté. Cette séparation fait regretter au héros la plénitude révolue, ce qui le pousse à toujours essayer de la reconquérir. Quand le roman se termine et que le héros meurt, cela signifie que la quête des valeurs est vaine et qu'il serait illusoire de persévérer à la trouver. L'écriture du roman se fonde sur la question des valeurs problématiques. Ce combat du héros contre le monde se retrouve dans le roman d'apprentissage et

n'est que l'image littéraire d'un conflit au sein de la conscience du romancier. Un monde lisse n'est pas romanesque mais épique. Le roman se veut sacrificiel puisque les interrogations de l'auteur ne peuvent pas trouver de réponse. Le héros doit alors errer et mourir, incapable de résoudre la crise des valeurs.

Le schéma d'ensemble de Lukacs détermine trois typologies de formes romanesques : la situation du héros par rapport au monde est le critère pour établir la classification de ces formes. Tout d'abord, le roman de « l'idéalisme abstrait » (La théorie du roman 91) présente un personnage dont la conscience est trop étroite pour appréhender la variété du monde, tel que Julien Sorel, soumis aux règles d'action de Napoléon : l'âme du héros est calme (lorsqu'il est enfin en paix avec lui-même avant son exécution en prison), vue comme une oeuvre d'art. Cette perfection interne n'a pas de prise sur le réel. Etrangement, plus le héros s'évertuera à correspondre à un idéal, plus il se coupera du monde. Par conséquent, « la sublimité devient folie » (Demorand 40). Ensuite, le second type de roman s'appelle « le roman de la désillusion » et a pour exemple L'éducation sentimentale (La théorie du roman 123). Ici, il s'agit d'une crise inverse à la précédente : l'esprit du protagoniste est si vaste qu'il ne peut rencontrer le monde. La passivité de Frédéric Moreau et sa vie est aussi inconsistante que le monde qui l'entoure. Le sentiment de la fragmentation de la réalité découle du romantisme de la désillusion. Aucune nécessité ne gouverne le monde. Le troisième type est la synthèse des autres formes où l'homme problématique se réconcilie avec la réalité sociale. La crise de l'histoire est résolue par l'avènement de l'utopie ouvrière. Le renoncement des personnages est préparé

dès le début du roman et n'est pas tragique. Le monde réel s'accepte, et le héros fait preuve d'une sagesse des limites.

Lukacs distingue l'épopée, le roman et le drame : « Le roman est la forme de la virilité mûrie, par opposition à l'infantilité normative de l'épopée ; quant au drame, parce qu'il reste en marge de la vie, sa forme se situe au-delà des âges de cette vie, conçus comme catégories a priori, comme stades normatifs » (La théorie du roman 66). Si l'on suit ce raisonnement, le roman d'apprentissage représente l'accès du jeune homme à la virilité. L'épopée et le drame n'en font pas partie. Cette interprétation est à la base de la compréhension du roman. Dumas suit certainement ce modèle parce qu'il décrit cette étape cruciale de la vie de son héros.

3. Suleiman.

D'une autre manière, Susan Suleiman dit que « syntagmatiquement, on peut définir une histoire d'apprentissage (de *Bildung*) par deux transformations parallèles affectant le Sujet: d'une part, la transformation ignorance (de soi) / connaissance (de soi) ; d'autre part, la transformation passivité / action » (24).¹⁸ De plus, « le *Bildungsroman* se définit par la configuration minimale suivante : les catégories actanciennes de sujet, d'objet et de destinataire sont syncrétisées en un seul acteur, qui est un héros du roman. Celui-ci s'en va dans le monde pour se connaître (objet), et c'est lui-même qui bénéficie de cette connaissance (destinataire) » (25). Suleiman

¹⁸ Cette idée ressemble à celle de Stewart qui affirme que le roman de formation met en présence ces deux mécanismes antithétiques.

compare ces transformations citées par Lukacs au roman à thèse qui « fournit une version désacralisée du scénario initiatique : le héros atteint à une connaissance qui le transforme, et sa transformation est le prélude à une action menée au sein d'un groupe constitué par ceux qui partagent la connaissance, en fait, les valeurs, du héros » (30). Et le héros positif surmonte les épreuves. Suleiman définit le jeune homme en apprentissage comme passif (31), mais la connaissance le mène à l'action. Elle nomme ce type d'épreuve « d'interprétation » (31). L'apprentissage exemplaire négatif permet une transformation du héros, mais c'est à travers son échec.

D'après Suleiman, la faiblesse de Lukacs est d'avoir analysé le roman généralement comme *Bildungsroman* et d'avoir laissé de côté des auteurs tels que Balzac ou Diderot (24). Il existe une formation positive et une négative. « Est exemplaire positif tout apprentissage qui mène le héros vers les valeurs inhérentes à la doctrine qui fonde le roman ; est exemplaire négatif tout apprentissage qui le mène vers les valeurs contraires, ou simplement vers un espace où les valeurs positives ne sont pas reconnues » (Suleiman 25). En outre, Lukacs avance que certains personnages cherchent à comprendre la société pour pouvoir y entrer. Il donne l'exemple de trois types : don Quichotte ne se remet jamais en question (selon Suleiman, c'est « le roman de l'idéalisme abstrait » 25) ; Frédéric Moreau, plein d'espoirs qui ne se réalisent jamais, évolue dans le « roman de la désillusion romantique, » ; et Wilhelm Meister comprend le monde qui l'entoure et y trouve sa place. Lukacs insiste sur le fait que Wilhelm Meister a réussi son apprentissage, ce qui est typique de la fin du dix-huitième siècle en Allemagne, alors qu'au dix-

neuvième siècle français, il apparaît parfois une déception, une désillusion ou un échec. Lukacs met en opposition les romans de formation allemands et français : les auteurs français mettent l'accent sur les aspects sociaux et politiques, tels que Stendhal dans Le rouge et le noir, alors que le *Bildungsroman* s'intéresse à l'histoire d'une vocation artistique. Par ailleurs, Lukacs souligne l'importance de la révolution française de 1789 et de toutes les révolutions qui jalonnent le dix-neuvième siècle, et de la jeunesse qui ne voit plus d'avenir pour elle, d'où la création du héros désabusé du dix-neuvième siècle français. Ces auteurs semblent dénoncer la société de leur époque à travers la politique, le conservatisme, le matérialisme, et la bourgeoisie avec ses travers.

Suleiman se base donc sur Lukacs pour définir sa conception du *Bildungsroman* : Lukacs voit ce genre avec des exemplaires positifs et négatifs, alors qu'elle nuance ce concept extrême. Elle dit que les personnages incarnent des solutions partielles et qu'ils ne fournissent pas de réponses définitives. La compréhension de soi du héros n'est plus une fin mais une simple conséquence ; la connaissance d'une vérité objective aide celui-ci à trouver sa propre essence. Dumas s'accorde à cela en proposant des personnages nuancés, et non des archétypes, tels que Gilbert, le jeune homme qui veut devenir médecin mais qui ne passe pas par une éducation classique.

Nous allons traiter maintenant des Trois mousquetaires et nous allons montrer de quelle manière c'est un roman d'apprentissage et quels sont les spécificités et les traits caractéristiques de Dumas sur le sujet. Il distille le suspense à travers les

nombreuses péripéties de d'Artagnan, tout en décrivant un jeune provincial motivé, en butte aux railleries, mais qui fera ses preuves en fin de compte, après un parcours initiatique semé d'embûches.

Chapitre 3.

L'apprentissage de d'Artagnan dans Les trois mousquetaires.

Dans Les trois mousquetaires, Dumas introduit divers aspects du roman d'apprentissage. Effectivement, il mélange le roman de voyage, le roman picaresque, le roman d'aventures et le roman historique pour en faire un genre qui lui est propre, et par conséquent original et unique. Il propose un cadre historique intéressant, celui du siècle de Louis XIII, pour passionner les lecteurs. Il met en présence des personnages qui ont existé avec des personnages fictifs et il leur fait vivre des aventures à travers le voyage et les rencontres fortuites. Il fait passer d'Artagnan par toutes sortes d'épreuves, que ce soit à la guerre, en amour ou en amitié. Ces aspects sont importants parce qu'ils contiennent aussi les traits caractéristiques du roman d'apprentissage traditionnel avec l'arrivée spectaculaire du jeune homme à Paris et la présence d'initiateurs pour le guider. Mais Dumas y met sa touche personnelle en utilisant l'humour à maintes reprises dans ses dialogues et ses descriptions, et en rendant ses personnages vivants, humains et réels, tout en distrayant ses lecteurs, pris dans un mouvement constant. Pour mettre en scène la formation de d'Artagnan, Dumas le fait passer par plusieurs rites élaborés de passage : il le fait railler par ses amis les mousquetaires, par ses ennemis, ainsi que par lui-même (initiation par les hommes). Une fois passé le test humain de prouver son courage par le duel (initiation par les armes, ce que Jeanne Bem appelle « le baptême par le sang », 19), d'Artagnan doit aller en Angleterre pour récupérer les diamants de la reine, compromise avec son

amant (initiation par le voyage). D'Artagnan va ensuite affronter Milady et courtiser Constance Bonacieux (initiation par les femmes). Vient alors le siège de la Rochelle où il va prouver son courage avec ses compagnons (initiation par la guerre). La reconnaissance du jeune homme se révèle à la fin du roman, alors qu'il reçoit enfin son brevet de mousquetaire tant espéré : mission et formation accomplies !

I. La description du jeune homme.

D'Artagnan est le jeune homme qui va suivre une formation tout au long du roman. C'est le premier personnage qui apparaît ; son portrait commence dès la deuxième page. Il est présenté par le narrateur omniscient et hétérodiégétique : ce n'est pas un personnage qui fait partie de l'action, mais il s'implique, dans le sens qu'il utilise le « je » ou le « nous » ou il s'adresse directement aux lecteurs avec le « vous. »¹⁹ Cette sorte de narration est typique du roman du dix-neuvième siècle et du roman d'apprentissage classique. Le narrateur ne révèle pas instantanément l'identité de ce « jeune homme » (7). Ce dernier est tout de suite comparé au personnage de don Quichotte, héros du roman éponyme de 1605. En effet, Cervantès tourne en ridicule les romans de chevalerie. Il fait une parodie de l'extravagance où le héros échoue chaque fois qu'il se heurte au monde moderne. Dumas débute son récit par une allusion à un personnage très célèbre et populaire en littérature pour faire appel à la mémoire du lecteur en lui décrivant un héros qu'il connaît déjà ; ce dernier s'attend

¹⁹ Ou le narrateur parle du lecteur à la troisième personne et il se rappelle à lui: « Que nos lecteurs se rassurent : si d'Artagnan oublie son hôte ou fait semblant de l'oublier [...], nous ne l'oublions pas, nous, et nous savons où il est » (125).

donc à une parodie du héros chevalier, extravagant, impulsif, imprévisible et idéaliste. Tout comme don Quichotte, le jeune homme (encore anonyme) de Dumas, qui est prêt à se battre, a l'air d'une caricature : « figurez-vous don Quichotte à dix-huit ans, don Quichotte décorcelé, sans haubert et sans cuissards, don Quichotte revêtu d'un pourpoint de laine dont la couleur s'était transformée en une nuance insaisissable de lie de vin et d'azur céleste » (8). La couleur indéfinie de son vêtement reflète non seulement son inexpérience, mais aussi sa situation financière modeste et sa position sociale encore indéterminées. Ces incertitudes représentent les choix que devra faire l'adolescent entre le bien et le mal, au tournant important de sa vie d'adulte. Ces couleurs symbolisent le bien et l'idéal (bleu céleste et pur) et le mal (la lie de vin est le mauvais fond qui reste dans la bouteille et, par extension, qui ne s'améliore pas ou qui n'est pas promu dans la société). La description physique est le principal point commun entre ces deux personnages.

Immédiatement après cette description, le narrateur caractérise l'aspect volontaire et déterminé du jeune homme, souligné dans son physique : « la pommette des joues saillante, signe d'astuce [...], l'oeil ouvert et intelligent [...], trop grand pour un adolescent, trop petit pour un homme fait » (8). Le narrateur identifie le protagoniste seulement à la page 8, pour garder le suspense et pour que le lecteur veuille rentrer dans l'histoire et connaître la suite. Son cheval, décrit après son maître, lui correspond entièrement :

Malheureusement les qualités de ce cheval étaient si bien cachées sous son poil étrange et son allure incongrue, que [...], l'apparition du susdit bidet à

Meung [...], produisit une sensation dont la défaveur rejaillit jusqu'à son cavalier [...]. Et cette sensation avait été d'autant plus pénible au jeune d'Artagnan (ainsi s'appelait le don Quichotte de cet autre Rossinante), qu'il ne se cachait pas le côté ridicule que lui donnait, si bon cavalier qu'il fût, une pareille monture; aussi avait-il fort soupiré en acceptant le don que lui en avait fait M. d'Artagnan père. (8)²⁰

Ainsi donc, le maître et l'animal se complètent-ils pour fournir au lecteur une image claire de leur apparence et de la situation grâce à la peinture nette du narrateur : la ressemblance avec don Quichotte met en scène le personnage directement et précisément dans le cadre bien particulier de la chevalerie et du comique. D'ailleurs, le cheval de don Quichotte est également un cheval maigre et poussif, tel que celui du jeune homme. Leur entrée ne passe alors pas inaperçue et suscite les moqueries des passants à cause de leur ridicule.

Au demeurant, une fois parti, « d'Artagnan se trouva, au moral comme au physique, une copie exacte du héros de Cervantès [...]. Don Quichotte prenait les moulins à vent pour des géants et les moutons pour des armées, d'Artagnan prit chaque sourire pour une insulte et chaque regard pour une provocation » (10). Cependant, d'Artagnan ne sera pas plus tard la copie exacte de don Quichotte car ses efforts portent leurs fruits ; il ne se bat pas contre des moulins à vent, il se bat concrètement. Ce qui éloigne aussi d'Artagnan de don Quichotte, c'est que ce dernier est un chevalier errant à la recherche d'aventures qu'il a puisées dans ses lectures

²⁰ Cela le différencie de don Quichotte qui n'a pas de père.

médiévales. Les thèmes de la farce et de la tromperie sont importants, et à la fin, don Quichotte sombre dans la mélancolie et renonce à la chevalerie, contrairement à d'Artagnan qui réalise ses rêves dans le bonheur. Cette comparaison comique désigne l'attitude de d'Artagnan face à son inexpérience de la vie : il garde la main sur son épée avec son « regard fier » (11), clairement pour faire voir qu'il est prêt à laver tout affront qui lui sera fait sur le champ.

De façon identique, c'est un chevalier qui se montre toujours prêt à défendre ceux qui en ont besoin. C'est de cette manière que le héros acquiert sa masculinité et qu'il garantit qu'il peut obtenir sa place en société. D'ailleurs, l'utilisation de ces moments et endroits historiques est importante parce que cela propose une idée de la chevalerie à l'ancienne, un peu démodée pour l'époque, dans un décor moderne qui n'est pas si éloigné. Ce concept de la chevalerie attire toujours les lecteurs parce qu'il exalte la bravoure et la valeur humaine, et il évoque un temps passé fascinant et familier car il est ancré dans la culture française. C'est ainsi que se forge un mythe dans l'imagination populaire : celui de l'escrimeur redoutable, du redresseur de torts et du séducteur chevaleresque. L'élément du fantastique, intrinsèque au roman de chevalerie médiéval n'existe pas dans Les trois mousquetaires. Dumas a seulement gardé l'aspect du chevalier pour d'Artagnan et ses compagnons. La condition de d'Artagnan peut faire également référence à celle de Perceval dans Le conte du Graal, récit inachevé de Chrétien de Troyes (vers 1175) : Perceval est un adolescent ingénu, simple et ignorant, qui possède un instinct primitif et qui essaie de s'intégrer à une structure sociale lui promettant un bel avenir. Dans La quête del Saint-Graal, il

devient un homme pleinement conscient lorsqu'il est initié au mystère du Graal, couronnement et réussite de sa lente maturation. Le Graal de d'Artagnan représente son accès au grade de mousquetaire, sorte de quête mystique du jeune protagoniste.

Par ailleurs, la description du jeune homme se veut claire et détaillée puisque le lecteur connaît, non seulement son visage et son allure, mais aussi ses pensées. Le narrateur dumasien le dévoile peu à peu : par exemple, le nom du protagoniste n'est pas révélé tout de suite, pour garder l'attention du lecteur et l'intriguer.²¹ Pour l'instant, le personnage anonyme est une copie de don Quichotte, mais il va forger sa propre identité au fil des pages et prouver qu'il est différent de celui auquel le narrateur le compare. Leur similarité initiale ne dure pas et d'Artagnan se distingue rapidement de son modèle parce qu'il semble plus réel (c'est un jeune homme normal, avec des désirs de réussite, mais pas utopiste). Le jeune provincial qui n'a pas encore accompli de prouesses devient sympathique aux yeux du lecteur, même si la comparaison avec don Quichotte peut sembler parfois dévalorisante. Le narrateur commence ce jeu avec le lecteur dès la deuxième page : « Un jeune homme [...] Traçons son portrait d'un seul trait de plume » (7). La façon dont il narre semble orale, comme s'il se trouvait sur une scène, devant un public. Le procédé de dire « notre jeune homme » (8) incite le lecteur à faire confiance au narrateur et à se familiariser avec le personnage pour lequel il développe de l'affection. Le narrateur stendhalien utilise aussi des épithètes tels que « notre héros » dans Le rouge et le noir

²¹ Le lecteur comprend qu'il rencontre le héros, personnage principal, et il peut s'identifier à celui-ci. En effet, chaque personne possède sa propre expérience de la vie et est passée par des moments d'abattement et de réussite, tout comme d'Artagnan qui paraît, par conséquent, si réel et humain.

(170), souvent ironiquement, alors que Dumas les utilise de façon à soutenir et rendre son personnage sympathique aux yeux du lecteur.

Petit à petit, au fil du récit, le narrateur dumasien dévoile d'autres qualités de son personnage. Bien qu'adoptant un point de vue omniscient, il crée des effets d'attente en ne livrant pas d'emblée toutes les informations au lecteur ; ainsi le suspense se met-il en place. Par exemple, au début de l'histoire, lorsque d'Artagnan se fait voler par un inconnu la lettre de recommandation de son père, le lecteur découvre un jeune homme perspicace et instinctif : « d'Artagnan fit toutes ces remarques avec la rapidité de l'observateur le plus minutieux, et sans doute par un sentiment instinctif qui lui disait que cet inconnu devait avoir une grande influence sur sa vie à venir » (12). Ces traits de caractère apparaissent peu typiques de don Quichotte et c'est là que Dumas commence à les différencier. Le narrateur emploie des termes tels que « sa vie à venir » et « sentiment instinctif » qui présagent le futur et fournissent quelques indices sur les aventures imminentes pour exciter la curiosité du lecteur avide. Cependant, le narrateur ne donne pas encore d'indications sur les capacités de d'Artagnan à apprendre : il semble naïf et incompetent au tout début du roman. Dumas, par ses qualités narratives, promet une évolution de d'Artagnan, mais il la délaye au fur et à mesure qu'il narre son intrigue.

Le premier chapitre met en place le personnage principal, d'Artagnan, et se termine sur la préparation de celui-ci pour rencontrer le chef des mousquetaires, Monsieur de Tréville : « Après quoi, content de la façon dont il s'était conduit à Meung, sans remords dans le passé, confiant dans le présent et plein d'espérance dans

l'avenir, il se coucha et s'endormit du sommeil du brave [...], tout provincial encore » (22). Cette citation résume la détermination du personnage, soutenu par l'encouragement de son père. L'expression populaire et imagée « sommeil du brave » est encore une indication positive sur le jeune homme. Dumas l'emploie à dessein parce qu'il tient à garder un registre populaire avec une imagerie commune, stéréotypée et accessible. Le narrateur veut démontrer que, malgré quelques hésitations, ce dernier a des chances de réussir grâce à ces qualités. La promptitude de d'Artagnan à affronter le nouveau monde résume l'état d'esprit d'un jeune homme prêt pour sa formation, au début d'un parcours. Elle rappelle celle de don Quichotte qui est prêt à se battre, comme un chevalier. Le premier chapitre, capital pour l'introduction du personnage principal a mis en place le cadre du roman et a révélé les principales qualités du personnage-clé (courage, motivation, naïveté et impulsivité) tel que le fait un chapitre d'exposition classique. L'analogie avec don Quichotte met en place la caractérisation de d'Artagnan dès le début, mais le protagoniste s'éloigne progressivement de son modèle. Ce qui est nouveau chez Dumas, c'est d'introduire un personnage archétypique (tel que le Gascon) pour le comparer à son jeune homme, de se servir de lui comme base de départ et de le faire évoluer à sa façon. L'auteur abandonne ce modèle dès le début, et forme son héros différemment. Le lecteur, aussi bien que le jeune homme, est prêt à se lancer dans de nouvelles aventures. Dumas annonce ainsi clairement, dès la fin du premier chapitre, que son histoire sera celle d'un apprentissage.

Le fait de ne développer la description que peu à peu témoigne que Les trois Mousquetaires a d'abord été un roman-feuilleton, publié dans le journal *Le Siècle*, chaque semaine, dès le 14 mars 1844 jusqu'au 11 juillet de la même année (le roman est également publié en volumes, plus tard en 1844).²² C'est pour cette raison que Dumas a donné des détails qui tiennent en haleine le lecteur du roman-feuilleton en particulier dans le but de s'assurer de sa loyauté : une aventure des trois amis se déroule dans chaque chapitre et annonce une suite à la fin de chacun. Dumas a largement profité de la montée de la presse populaire pour accéder au premier rang de conteur de son époque.

Un des moyens par lesquels le narrateur dumasien révèle le caractère de son héros est de faire allusion aux stéréotypes reconnaissables des Gascons, pour mieux caractériser son personnage : ceux-ci ont la réputation d'être des hommes habiles, fanfarons, hableurs et vantards.²³ Le lecteur apprend que le jeune homme vient d'une famille noble gasconne et qu'il serait un honneur pour lui d'aller à la cour et de servir le roi. Il possède une « physionomie pétillante d'esprit astucieux et d'humilité affectée » (43). Le narrateur utilise le cliché, mais pas de façon négative. Il veut s'assurer que le lecteur n'assimile pas son personnage au Gascon typique doté d'une personnalité extrême. Il nuance son caractère et le rend sympathique en le montrant ingénieux et volubile. D'autre part, le père fait un long discours à son fils unique sur

²² Queffélec, Le roman feuilleton français au XIXe siècle (26).

²³ Cyrano de Bergerac est lui aussi Gascon et il possède précisément ces signes distinctifs. Il ressemble à don Quichotte dans le sens où il combat le mensonge, la lâcheté et la sottise et il veut défendre les justes causes.

l'importance du courage d'un gentilhomme : « vous êtes jeune, vous devez être brave pour deux raisons : la première, c'est que vous êtes Gascon, et la seconde, c'est que vous êtes mon fils » (9). Cette tirade qui fait sourire tant elle représente ce qu'un père dirait réellement à son fils, attire l'attention sur l'authenticité des personnages. Ici, l'utilisation du dialogue rend les personnages bien vivants, attachants et réels, et le lecteur se croirait, soit devant une scène de la vie courante à une autre époque, soit au théâtre. Pour animer sa narration, Dumas crée des scènes dialoguées représentant la vie de tous les jours ou les sentiments comme au théâtre, avec du mouvement et des réparties. Le père incite son fils à se battre et à ne craindre rien ni personne. Ce sont les conseils précis d'un père à son fils déterminé à réussir : « Faites votre profit de tout, et vivez heureusement et longtemps » (9). L'approbation paternelle est importante dans ce monde masculin. Le père lui donne son épée et sa bénédiction, et sa mère un baume qui soigne les blessures. Elle a un rôle effacé et n'apparaît qu'au début pour lui dire adieu. La figure maternelle ne semble pas guérir les blessures d'amour, seulement celles de la guerre, et elle n'initie pas entièrement son fils puisqu'il la laisse pour commencer son apprentissage. Ceci évoque le roman chevaleresque dans lequel le héros doit quitter sa mère pour accomplir son destin.

A travers cette scène-là, l'auteur dévoile un aspect de sa philosophie de romancier: il privilégie les scènes de la vie courante et il a recours à des scènes stéréotypées telles que les scènes larmoyantes et pathétiques, tout en accentuant l'exubérance des situations. Dumas évoque la sympathie du lecteur qui a déjà vécu une situation analogue en jouant avec la séparation entre l'enfant et ses parents, et il

fait appel à un horizon d'attente inscrit dans les littératures populaires²⁴ où le héros pleure, comme dans les romans du Moyen Age, et où le narrateur utilise des qualités très visuelles pour illustrer son point de vue. D'Artagnan reste apparemment, à ce moment-là, un enfant malgré sa volonté d'être un homme : « Quelques efforts qu'il tentât pour rester ferme comme le devait être un futur mousquetaire, la nature l'emporta, et il versa force larmes, dont il parvint à grand peine à cacher la moitié » (10). Ce style très imagé plaît aux lecteurs de romans feuilletons de l'époque et au public de Dumas (Histoire de la presse française). Mais Balzac ne l'utilise pas. Il privilégie souvent les descriptions aux dialogues. Par exemple, dans Le père Goriot, Balzac décrit les sentiments du père que ses filles ignorent, mais il le fait de façon sobre et réaliste, et non avec un style imagé et enjoué, lequel rappelle le théâtre. Dumas guide le lecteur pas à pas, le prend à témoin, s'adresse à lui et lui montre la route à suivre pour comprendre ses personnages ; de cette façon, au moment de décrire Monsieur Bonacieux, le mari de Constance, le narrateur s'immisce dans le récit et se donne une certaine importance : « Heureusement, le lecteur se le rappelle ou ne se le rappelle pas, heureusement que nous avons promis de ne pas le perdre de vue » (150). A travers cette familiarité avec le lecteur, le narrateur s'assure de la loyauté du lecteur (c'est-à-dire que ce dernier aura envie de lire la suite de ces aventures, grâce à ces promesses).

²⁴ Comme le dit Thiesse, « l'aventure, les poursuites haletantes pour les hommes, les drames du coeur pour les femmes » (L'aventure dans la littérature populaire au dix-neuvième siècle 200).

En outre, lorsque le narrateur ironise doucement, comme s'il taquinait son personnage, il se veut aussi compatissant. Il nous dévoile ce garçon en phase de transition de l'adolescent à l'homme, ce dont tout être humain a fait l'expérience ; ceci se trouve être aussi un stade typique du roman de formation. En effet, le jeune homme se doit de passer par une série d'épreuves qui vont le rendre plus fort et lui apprendre comment vivre dans la société de son époque. Ainsi, le narrateur, par le biais de son personnage, ironise-t-il également sur le lecteur qui s'identifie au personnage. Le narrateur se moque gentiment du lecteur, avec un ton paternaliste et fraternel en même temps : il semble représenter à la fois le père et le fils car Dumas a vécu lui-même les deux situations. Cette complicité est typique de l'auteur, mais pas du roman de formation conventionnel qui tend à avoir un narrateur omniscient mais pas amical.

L'ironie se retrouve dans des stéréotypes ou des modèles psychologiques fixes sur lesquels Dumas travaille. D'Artagnan est non seulement le stéréotype du Gascon, mais encore celui du jeune homme fougueux. Monsieur de Tréville mentionne d'Artagnan auprès du roi Louis XIII et relate l'aventure des duels où le jeune homme se révèle « un si ferme champion » (69). Le roi désire rencontrer cette personne exceptionnelle qui a blessé un escrimeur hors pair. La veille d'être présenté au roi et remercié pour ses faits héroïques, « d'Artagnan, avec son imagination gasconne, y vit sa fortune à venir, et passa la nuit à faire des rêves d'or » (70). A ce moment-là, le narrateur utilise lui-même le terme d'apprentissage, pour la première fois dans le roman, dans le sens de faire ses armes : « D'Artagnan avait fait la veille son

apprentissage, tout frais émoulu de sa victoire, tout gonflé de sa future faveur, il était résolu à ne pas reculer d'un pas » (72).

La jeunesse de d'Artagnan se traduit par son manque de maîtrise de soi ; effectivement, Compère voit ce jeune homme comme « un élément perturbateur » (28) parce qu'il se querelle avec un inconnu, est impliqué dans des duels et se trouve mêlé à des intrigues royales (par exemple, d'Artagnan va récupérer le collier de la reine que le Duc de Buckingham, son amant, avait emporté avec lui). Il prend de grands airs, mais ne se contrôle plus au moment où il est offensé, « la colère l'aveuglant de plus en plus, au lieu du discours digne et hautain qu'il avait préparé pour sa provocation, il ne trouva plus au bout de sa langue qu'une personnalité grossière qu'il accompagna d'un geste furieux » (12). Outre cela, le narrateur signale qu' « entêté [...], enragé [...], d'Artagnan n'était pas de caractère à lâcher ainsi un homme qui avait l'insolence de se moquer de lui » (13). Et pourtant, Athos remarque que cet homme est toujours fidèle à son honneur ; le comportement de d'Artagnan, « n'est point d'un homme sans cervelle, et il est à coup sûr d'un homme de coeur » (58). L'ironie veut qu'il se fasse rouer de coups par son ennemi inconnu et ses acolytes. Ceci est un clin d'oeil du narrateur voulant peindre le jeune homme venu de sa province qui ne connaît pas bien encore la vie des adultes, ni comment se comporter face à eux. Cette humiliation faite par l'inconnu sera le moteur de d'Artagnan : il n'aura de repos que lorsqu'il l'aura retrouvé et fait payer son affront. Ses motifs d'agir sont la vengeance contre cet homme et sa propre réussite sociale. Ceci est une étape nécessaire du processus d'apprentissage que le héros doit subir. Ce

personnage de jeune colérique semble fasciner Dumas. Il utilise ce même trait de caractère pour dépeindre Gilbert (dans Joseph Balsamo) et Roger (dans Sylvandire). Ce sont des types et ils représentent des caractères captivants, car forts et affirmatifs ; ils s'emportent facilement et ils sont propices à l'action et aux mésaventures faites de rebondissements.

Cependant, Dumas amorce la formation de d'Artagnan qui se solde par un premier échec, symbolisant sa fragilité de jeune homme. Il s'évanouit après avoir été bastonné. Son épée est cassée, et lorsqu'il la tire de son fourreau, il se retrouve grotesque, impuissant avant d'avoir même commencé son apprentissage, et dans l'impossibilité d'attaquer. Symbolique de la masculinité, l'épée cassée signifie l'impuissance et la faiblesse. Cependant, le narrateur vise à ce que le lecteur devienne le complice du protagoniste ; il emploie des dialogues et des épithètes tels que : « notre jeune homme » (27) sur un ton familier démontrant une tendre ironie, comme s'il connaissait personnellement son protagoniste. Le narrateur s'associe ainsi que le lecteur aux mésaventures du héros en se comparant à lui et en ressentant le même « [...] sentiment de douleur intime qui, dans certaines occasions s'empare de tout notre être et nous crie, par tout ce qui est destiné chez nous à entendre, qu'un grand malheur plane sur nous » (265). Ici, en utilisant le pronom « nous, » le narrateur laisse insinuer que le comportement du protagoniste est représentatif de celui de beaucoup de lecteurs.

Au reste, le comportement de d'Artagnan et la situation grotesque dans laquelle il se trouve (au moment où il est rossé au début) sont présentés pareillement à

un spectacle théâtral comique et très visuel : « à chacune de ces égratignures, non seulement les spectateurs, mais encore les acteurs riaient comme des fous » (27). Il est vrai que Dumas lui-même se moque des Gascons et de leur fierté à travers des adverbes tels que « majestueusement » (21). Contrairement à l'exemple précédent, il invite le lecteur à rire aux dépens de son héros. Dumas adopte ce registre mixte pour faire participer le lecteur aux différentes étapes de la vie du héros et pour indiquer que celui-ci est humain, objet de moquerie ou de tendresse, et qu'il n'est pas fait tout d'un bloc.

Pour dépeindre le jeune homme au début de son apprentissage, Dumas adopte un style fait de descriptions, alternées par des dialogues pour produire une narration vive et alerte. Le narrateur emploie énormément d'épithètes pour décrire son personnage principal et pour le rendre aussi vrai que possible : par exemple, il le présente pareil à un homme sans peur et rusé par le biais de l'imagerie animale du « jeune renard » (43), qui « se battait comme un tigre en fureur » (63). En effet, valeureux dans la bataille, d'Artagnan met ses adversaires en déroute, sans trop de difficultés. Il « n'était pas homme à jamais demander merci » (14). On s'exclame devant lui : « Mais c'est donc le diable en personne que ce gaillard-là » (15). Une fois qu'il a acquis de l'expérience, il se montre malin et aucunement naïf, quoiqu'ayant une « bonne foi toute juvénile » (96). L'adjectif « jeune », tel que dans « frénétique [...], ce jeune fou » (16), est répété à plusieurs reprises pour insister sur son inexpérience, accompagnée tout de même d'un grand courage qui promet des prouesses dans de nombreuses aventures. La question que se pose l'hôtelier au sujet

de l'inconnu (qui vole la lettre de d'Artagnan) au début du roman : « Aurait-il peur du petit garçon ? » (16) témoigne du potentiel de d'Artagnan et l'effet que sa fougue, son air menaçant et son insolence produisent sur les gens qu'il rencontre. Comme nous le verrons, ces épithètes se retrouvent dans la description de Gilbert. En effet, Dumas utilise l'imagerie de la bête féroce, même chez le personnage de Milady. Ce style imagé et descriptif donne de la force à la narration. Ces images claires orientent le lecteur sans ambiguïté possible. Au tout début, le caractère de d'Artagnan apparaît un peu indéterminé, mais il se forge au fil de la narration.

Le fait que d'Artagnan ait, au tout début du roman, « la tête tout emmaillotée de linges » (17) fait référence aux langes de bébés et dévoile encore un signe de sa jeunesse, monde auquel il appartient toujours, malgré tous les efforts qu'il fait pour le quitter. Tout le premier chapitre démontre qu'il n'est pas encore passé dans le monde des adultes : il utilise le baume de sa mère et il détient la lettre de recommandation de son père, mais celle-ci va lui être dérobée très rapidement. La nécessité de retrouver cette lettre capitale pour son avenir va le pousser à grandir. Il devra arriver à la récupérer sans aucune aide de personne, ce qui lui permettra d'entrer au service du roi et de devenir mousquetaire, son rêve le plus cher. Ce sera sa première épreuve à subir pour devenir adulte.

Dans la description de son principal protagoniste et jeune apprenti, le narrateur dumasien s'accorde avec le narrateur stendhalien sur les points suivants : les narrateurs présentent leur protagoniste au début du roman. Il arrive aussi que le lecteur suive, par moments, l'histoire à travers les yeux du héros qui transforme le

réel en matière subjective. A cet instant-là, la focalisation interne passe par le regard d'un personnage. Les auteurs font parfois usage de monologues intérieurs qui montrent la vision du monde de leur personnage ; par exemple, le narrateur rappelle les pensées intimes de d'Artagnan lorsqu'il épie une inconnue dans la rue : « A son allure, on voit qu'elle est jeune ; peut-être est-elle jolie. Oh ! oui. Mais une femme qui court les rues à cette heure ne sort guère que pour aller rejoindre son amant. Peste ! si j'allais troubler les rendez-vous, ce serait une mauvaise porte pour entrer en relations » (126). Dumas utilise particulièrement la focalisation interne à travers les monologues. Pour Domange, la « focalisation omnisciente » (56) est évidente, par contre, dans les descriptions. D'autre part, le narrateur peut sembler s'effacer et ne pas contrôler la situation. Mais aussi, il intervient parfois pour donner ses propres jugements. En outre, les événements et les descriptions se déroulent graduellement pour distiller le suspense. Stendhal, Dumas et Flaubert utilisent également l'ironie pour se moquer de leur jeune héros en plein apprentissage. Couleau compare Stendhal, Balzac et Dumas ainsi :

Stendhal opte souvent pour la connivence, partageant sa position surplombante avec le lecteur, aux dépens du personnage ; Dumas réclame parfois l'attention due à l'historiographe, mais c'est moins pour affirmer sa domination que pour instaurer un pacte d'alliance plus équilibré avec le lecteur dérouté, à qui il propose de véritables séances de rattrapage, alliant tonalité humoristique et impératifs pédagogiques. Par le savoir qu'il apporte,

toujours il comble l'écart qui le sépare du lecteur, alors que Balzac a besoin de cette distance pour imposer son autorité. (225)

Dumas recherche cet équilibre pour fidéliser le lecteur et, au cas où celui-ci aurait manqué un épisode du feuilleton, il pourrait le reprendre là où il l'avait laissé précédemment. Le narrateur tient à se rapprocher du lecteur à tout prix et à ne pas le perdre en cours de lecture. Cela renforce les moments de focalisation interne de d'Artagnan : en donnant beaucoup de détails, le narrateur assure un récit clair.

Si le premier chapitre est capital pour la mise en place du protagoniste, Paris est le point de départ de son éducation. Il va apprendre à ne plus se comporter comme un provincial, à comprendre les manières parisiennes, et surtout à surmonter les difficultés qui se succèdent en grand nombre.

II. Paris.

Le lieu joue un grand rôle dans le roman d'apprentissage : il détient la seconde place, après le jeune homme et sa situation, car il le forme aussi bien qu'un initiateur humain le ferait. Paris a une personnalité presque humaine et s'acharne sur le protagoniste provincial pour lui enseigner des leçons de la vie. Le but de d'Artagnan est de faire une carrière dans les armes, contrairement, par exemple, à Frédéric Moreau, dans L'éducation sentimentale qui montre peu d'ambition. Eugène de Rastignac, jeune étudiant idéaliste dans La comédie humaine de Balzac (1830-48), veut se faire une place dans la société parisienne ; il parvient, au bout de quelques

années, à s'enrichir, grâce à une maîtresse riche en relations, et il devient expert en intrigues mondaines.

Alors que le chapitre I met en place les personnages de Milady et de l'inconnu (qui vole la lettre), et décrit le futur héros d'Artagnan, le chapitre II expose Paris et le quartier général des mousquetaires. Dumas insiste sur l'importance capitale du milieu dans la formation du protagoniste. La grande ville va se charger de former le jeune homme qui va de découverte en découverte. Tout d'abord, dès qu'il arrive à Paris, d'Artagnan vend son cheval, preuve qu'il veut passer pour un gentilhomme sans un cheval si ridicule. Cette arrivée est riche en surprises, et il apparaît comme un débutant qui fait son entrée dans un monde totalement inconnu :

Ce fut donc au milieu de cette cohue et de ce désordre que notre jeune homme s'avança, le coeur palpitant, rangeant sa longue rapière le long de ses jambes maigres, et tenant une main au rebord de son feutre avec ce demi-sourire du provincial embarrassé qui veut faire bonne contenance. Avait-il dépassé un groupe, alors il respirait plus librement ; mais il comprenait qu'on se détournait pour le regarder, et pour la première fois de sa vie, d'Artagnan, qui jusqu'à ce jour avait une assez bonne opinion de lui-même, se trouva ridicule.

(27)

Ici, son physique maigre rappelle encore une fois sa jeunesse. La description du narrateur est tellement nette, détaillée et réaliste que le lecteur imagine bien l'air crispé du jeune homme gêné. Le fait qu'il se sente ridicule pour la première fois

montre que son apprentissage commence : même s'il a confiance en lui, il comprend qu'il est différent et cela le motive pour s'améliorer et changer.

Ce que ce novice découvre à Paris dépasse ce que ferait le plus fou des Gascons. Sa pudeur juvénile est scandalisée lorsqu'il entend des conversations répétées sur la vie privée des personnes notoires : « Son amour pour les bonnes moeurs fut choqué » (28) et il rougit, comme un enfant. Il entend critiquer les grands, à sa grande surprise d'ingénu qui ne connaît rien des humains et qui n'a aucune expérience de la vie. D'Artagnan se met alors à penser à l'éducation que lui a donnée son père : « que dirait monsieur mon père, qui m'a si fort recommandé le respect du cardinal, s'il me savait dans la société de pareils païens ? » (29).²⁵ Le fait qu'il donne de l'importance aux réactions de son père laisse entendre qu'il n'a pas encore acquis ses propres jugements sur la question. Ceci fait directement allusion aux romans du dix-huitième siècle tels que Candide de Voltaire (1759). Les exclamations ingénues de d'Artagnan ressemblent à celles du personnage de Candide qui écoute les conseils de tous ceux qu'il rencontre, et il répète naïvement les principes philosophiques de son maître Pangloss l'optimiste, sans donner son opinion car il les croit justes tout d'abord. Après sa dure formation, il acquiert enfin sa propre philosophie de cultiver son jardin.

Pour ce qui est de d'Artagnan, intelligent, observateur et désireux de s'adapter, il passe d'un étonnement à l'autre dans ce nouveau monde inconnu : « Un

²⁵ D'Artagnan craint ici d'être embastillé parce qu'il a entendu des conversations secrètes sur son éminence le cardinal.

peu revenu de sa surprise première, [il] eut donc le loisir d'étudier un peu les costumes et les physionomies » (29). D'après Ferette, « le passage que le Gascon doit se frayer pour atteindre l'antichambre du capitaine des mousquetaires n'est rien d'autre que l'une des étapes de son initiation à la carrière des armes » (37). Les Parisiens que rencontre d'Artagnan se trouvent dans l'antichambre de Monsieur de Tréville, et ils racontent des histoires scandaleuses de la cour. Le jeune homme s'étonne également des actions des mousquetaires : par exemple, ceux-ci raillent Monsieur de Tréville²⁶ (ce chef des mousquetaires et d'Artagnan se rencontrent dès le deuxième chapitre lorsque d'Artagnan s'enquiert tout de suite de lui et vient se présenter, même sans sa lettre de recommandation).

D'Artagnan reste un jeune homme timide qui va devoir se battre avec les autres mousquetaires dès son arrivée à Paris. Son innocente jeunesse se voit également dans la phrase ci-dessous, quelque peu ironique. Elle révèle un des aspects du style dumasien, très imagé et visuel : « l'hésitation du provincial, vernis léger, fleur éphémère, duvet de la pêche, s'était évaporée au vent des conseils peu orthodoxes que les trois mousquetaires donnaient à leur ami » (124). Cette citation fait référence à certaines expressions populaires (« duvet de la pêche » et « peu orthodoxes »), et à certains stéréotypes (le provincial débarquant à Paris). Ceci confère un ton léger à la narration, comme si elle était orale (comparable au temps où

²⁶ Monsieur de Tréville a débuté comme d'Artagnan (tous deux sont des Gascons valeureux et ambitieux) et ils partagent la même expérience de jeunesse. Le jeune homme lui explique sa grande motivation : « Monsieur, ce me serait toujours un grand honneur d'être votre homme. D'Artagnan dit ces mots avec une simplicité qui faisait honneur à sa courtoisie, sans porter aucunement atteinte à son courage » (57).

l'on racontait des histoires à un public). L'influence bénéfique des amis de d'Artagnan propose le code masculin à suivre, fait de bravoure et de camaraderie, même si leurs conseils ne sont pas toujours idéaux.

C'est surtout dans les chapitres initiaux que la capitale joue le rôle le plus significatif. Les épreuves du protagoniste se déroulent non seulement à Paris, mais aussi en Angleterre et à la Rochelle. Paris n'est pas le lieu unique de l'initiation, mais c'est celui qui est présenté en premier parce que c'est le plus classique et le plus représentatif dans un roman d'apprentissage français typique.

III. Les épreuves.

Le narrateur jalonne le récit de plusieurs étapes dans le déroulement des épreuves. Il les présente petit à petit : une nouvelle épreuve arrive dès que la précédente se termine. Dès le chapitre III, à son arrivée à Paris, d'Artagnan est défié en duel par les trois mousquetaires, Athos, Porthos et Aramis, pour cause de les avoir offensés ; n'écoulant que sa fierté et sa colère, il ne réfléchit pas immédiatement aux conséquences de ses actions. Les phrases « Monsieur, dit Athos en le lâchant, vous n'êtes pas poli. On voit que vous venez de loin » (46) prouvent que son allure et ses gestes ne sont pas ceux des Parisiens. C'est après quelques instants de réflexion qu'il comprend sa fougue incontrôlée et néfaste, de la même façon qu'un enfant qui se rend compte trop tard qu'il a fait des bêtises et qui s'en veut pour cela : « Quel écervelé je fais, et quel butor je suis ! [...] Misérable étourdi. Se jette-t-on ainsi sur les gens sans dire gare ! » (49). Il se donne de bonnes résolutions pour l'avenir dans ce

monologue : « Ah ! Maudit Gascon que je suis, je ferais de l'esprit dans la poêle à frire [...]. Désormais il faut qu'on t'admire, qu'on te cite comme modèle. Etre prévenant et poli, ce n'est pas être lâche » (50).

Ce monologue intérieur est l'un des nombreux rapportés par le narrateur qui expose que d'Artagnan fait son introspection et qu'il se résout à agir. Cela suggère aussi qu'il a appris une leçon. Le rôle de ces monologues est capital pour aider à comprendre le caractère du personnage principal et ses projets. Ils montrent son évolution intérieure durant son éducation. Le narrateur observe que les progrès de d'Artagnan sont lents et qu'il ne connaît pas l'hypocrisie des gens de la cour, mais qu'il possède des qualités qui vont l'aider : il « n'était pas assez niais pour ne point s'apercevoir qu'il était de trop ; mais il n'était pas encore assez rompu aux façons du beau monde pour se tirer galamment d'une situation fautive » (50). Ici, le narrateur semble affirmer que d'Artagnan est un jeune homme de valeur, mais qu'il doit apprendre le raffinement d'un gentilhomme.²⁷ Omniscient, il explique la situation et s'implique dans la narration en utilisant le pronom sujet « nous, » tout en s'adressant directement au lecteur :

Au reste, ou nous avons mal exposé le caractère de notre chercheur d'aventures, ou notre lecteur a déjà dû remarquer que d'Artagnan n'était point un homme ordinaire. Aussi, tout en se répétant à lui-même que sa mort était

²⁷ Chose qui ne serait pas admissible dans le roman picaresque puisque le héros reste un homme du peuple, comme Lazarillo de Tormes, pauvre serviteur plein de ressources et qui apprend des leçons (excepté Francion qui est un gentilhomme). D'Artagnan est un noble désargenté (tout comme Roger d'Anguilhem dans Sylvandire). Et seul le noble peut entrer dans la haute société.

inévitable, il ne se résigna point à mourir tout doucement, comme un autre moins courageux et moins modéré que lui eût fait à sa place [...]. Il y avait chez d'Artagnan ce fonds inébranlable de résolution qu'avaient déposé dans son coeur les conseils de son père. (55-56)²⁸

Parmi toutes les épreuves, une exige que d'Artagnan s'insère dans le groupe des mousquetaires et qu'il devienne leur ami. Le narrateur insiste sur la motivation du jeune homme : « Mais vous n'êtes point des nôtres, dit Porthos. C'est vrai répondit d'Artagnan ; je n'ai pas l'habit, mais j'ai l'âme. Mon coeur est mousquetaire, je le sens bien, Monsieur, et cela m'entraîne [...]. Mais tous trois pensaient à la jeunesse de d'Artagnan et redoutaient son inexpérience » (62). Sa bravoure étant prouvée aux yeux de ses compagnons, il devient leur ami et se déclare leur « apprenti » (65), sûr de devenir mousquetaire un jour. Il fait preuve de ténacité en les convainquant d'accepter son aide. Il a « une simplicité qui faisait honneur à sa courtoisie, sans porter aucunement atteinte à son courage » (57). Les trois mousquetaires et d'Artagnan s'associent alors contre les hommes du cardinal Richelieu. Le fait que le jeune homme affronte Jussac, un homme du cardinal, est un honneur et un défi redoutable car Jussac est expérimenté dans sa carrière dans les armes, à l'encontre de d'Artagnan. Pourtant, ce dernier s'avère être un agile homme d'action. Jussac sous-

²⁸ Dans cette citation, le narrateur avoue une faute, ce qui rappelle Jacques le fataliste et son maître de Diderot (1792-1796). Dumas a le rôle du narrateur qui s'interrompt, qui s'inclut dans la narration et qui raconte des anecdotes, tel que Jacques, mais il y ajoute sa propre verve et s'adresse directement au lecteur. Dumas semble, non seulement vouloir changer les conventions romanesques en place comme celles que suit Diderot, mais encore rendre le récit plus vivant.

estime le jeune homme, lequel se montre à la hauteur de ses nouveaux compagnons, voire supérieur à Athos qui a l'épaule blessée. Cette étape dans sa formation est cruciale puisqu'elle mène à la reconnaissance de ses talents par ses nouveaux amis.

D'Artagnan fait preuve de qualités innées telles que le courage et la prise de décisions rapides lorsqu'il vient à la rescousse d'Athos en mauvaise passe. Ces événements confirment l'amitié entre les deux hommes. Cette scène des duels mentionnée ci-dessus est une épreuve initiatique importante dans la formation du jeune homme. La société se charge de former la personne qui désire y entrer, et elle doit s'y conformer. Ce sont des qualités acquises, enseignées par la société, pour être capable d'y entrer. Il faut rappeler que d'Artagnan apparaît comme une pâte à modeler, facile à s'adapter et impatient d'apprendre, signe de son intelligence et de sa jeunesse. Ses qualités innées d'énergie et de jugement rapide vont également se compléter avec des qualités apprises telles que le raffinement (elles vont apparaître plus loin dans le roman, après qu'il a subi certaines épreuves) : « La vie des quatre jeunes gens était devenue commune ; d'Artagnan, qui n'avait aucune habitude, puisqu'il arrivait de sa province et tombait au milieu d'un monde tout nouveau pour lui, prit aussitôt les habitudes de ses amis » (92).

Tel que nous l'avons vu, les rites d'initiation passent par le duel et l'épée. A ce sujet, Yasmina Ferette (qui traite de Dumas et du symbolisme de l'épée) désigne l'épée comme « l'affirmation d'un héroïsme masculin » (36). « C'est à sa maîtrise de l'épée que se juge la valeur de l'individu [...]. Etape fondamentale dans la promotion héroïque, l'affrontement permet au héros la révélation et l'affirmation de sa valeur

personnelle » (37) ; d'Artagnan devient un héros grâce à son épée. Celle-ci est le symbole du militaire (en effet, d'Artagnan entre dans l'armée), mais aussi de la virilité (il devient un homme en maniant l'épée tout en prouvant son courage) et de la puissance sexuelle (il devient l'amant de trois femmes). Ce sont trois épreuves décisives dans le parcours du jeune homme car il acquiert une certaine renommée après ce premier exploit (il en sera félicité par Monsieur de Tréville et le roi en personne). Le duel est ce qui prouvera la valeur du jeune homme. « Epreuve ultime car ce peut chaque fois être la dernière, le duel se présente aussi comme un rite initiatique » (Ferette 38).

Par le biais de l'épée, Dumas fait référence au Moyen Age en mettant en scène un mousquetaire semblable à un chevalier parce qu'il défend les faibles et maintient la justice. Il est significatif que d'Artagnan reçoit l'épée de son père, ce qui correspond à l'adoubement du chevalier. « Moment fort de la vie masculine, ce rite de passage marquait l'accession du jeune homme au monde des adultes, ainsi que son entrée dans la profession guerrière » (Ferette 43). Non seulement ce dernier sert le roi en tant que soldat, mais encore, il sert la cause du bien. « Dans Les trois mousquetaires, les héros, engagés dans la lutte entre le bien et le mal, sont dépositaires d'une mission presque divine » et ils deviennent des justiciers (Ferette 46). Pour Dumas, le modèle idéal de la masculinité, c'est le guerrier et l'homme d'action dans une société patriarcale. Pourtant, ses personnages masculins ont aussi des faiblesses qui les rendent davantage humains : par exemple, d'Artagnan n'a pas honte de pleurer, ou Porthos se fait entretenir par Madame Coquenard, la femme du

procureur (que Dumas justifie comme une coutume du dix-septième siècle). Dumas les met en scène dans différents moments pour exhiber les différents aspects de leur personnalité à un moment voulu de la narration. A l'image de leur époque, et du roman picaresque, ils voyagent, ils boivent dans des tavernes, ils séjournent dans des auberges, ils font la guerre, ils ont des maîtresses, ils sauvent les dames en détresse, etc.

En général, une quête initiatique est destinée à révéler la masculinité d'un jeune homme. D'Artagnan acquiert une certaine renommée à travers le premier exploit du duel et il devient l'ami des mousquetaires qui l'adoptent très rapidement en tant que soldat. Ce dernier devient garde avant de devenir mousquetaire ; « après un noviciat de deux ans, noviciat qui pouvait être abrégé au reste, si l'occasion se présentait pour d'Artagnan de rendre quelque service au roi ou de faire quelque action d'éclat » (94), il pourrait y parvenir. Le terme de « noviciat » fait référence à la religion : devenir mousquetaire est comparable à entrer en religion pour d'Artagnan. A l'époque, faire carrière dans les armes était aussi valorisant que de devenir homme d'église. Cette situation rappelle celle de Julien Sorel qui doit choisir entre ces deux carrières, déjà comprises dans le titre Le rouge et le noir.

En outre, faire ses preuves fait partie de toute formation. Durant son parcours, le jeune héros doit subir des épreuves initiatiques qui lui permettront de se dépasser et d'accéder à un statut d'adulte. C'est ce que l'on appelle l'acquis, c'est-à-dire le résultat de l'expérience et de l'apprentissage individuel : on imite l'entourage et on passe par l'essai et parfois l'erreur en apprenant. Par opposition, l'inné correspond

aux instincts et aux réflexes naturels. L'acquis et l'inné font partie intégrante de l'apprentissage car ils expliquent son fonctionnement. Chez d'Artagnan, sa vivacité et son courage sont innés mais sa connaissance des armes est acquise. Il devra se prouver digne d'être un mousquetaire du roi. Il « se sentait encore plus avide d'endosser l'uniforme de mousquetaire depuis qu'il y avait de si grandes difficultés à l'obtenir » (40). D'Artagnan veut relever des défis, ce qui prouve son courage. Sa question à ses compagnons « me voilà reçu apprenti, n'est-ce pas? » (65) marque sa détermination et son impatience à arriver à ses fins. D'Artagnan, efficace soldat qui n'a peur de rien, a commencé à prouver sa valeur et il est apprécié par les mousquetaires devenus ses amis. L'épreuve du duel est la première étape de l'initiation. Elle lui permet aussi de se faire ami avec ses ennemis.

Une des autres épreuves capitales à son avancement, son deuxième test, est de récupérer les ferrets de la reine en Angleterre. Après de nombreuses péripéties (accompagnées de rebondissements dignes du théâtre) qui se succèdent et un suspense grandissant, contribuant à la progression dramatique, le jeune homme revient, ayant accompli sa mission (il prouve ses talents d'homme d'action et de réflexion). Sa valeur est finalement reconnue par ses pairs dans cette épreuve, surtout par Athos qui avoue : « J'ai toujours dit que ce cadet de Gascogne était un puits de sagesse » (222).

La dernière épreuve, la plus importante, se fait pendant la campagne militaire du siège de La Rochelle,²⁹ où d'Artagnan fait ses preuves au combat ; c'est la reconnaissance finale car c'est la plus glorieuse et elle complète sa formation. Cela correspond aux ambitions qu'il avait au début du roman, lorsqu'il se rend à Paris, et cela prouve qu'il a atteint le niveau du guerrier, une nouvelle étape de son éducation. Le contraste entre le d'Artagnan du début et celui de la fin est frappant : il n'est plus intimidé par les autres, il a voyagé et il a accompli une mission pour la reine, et surtout, il a participé à une grande bataille, épreuve ultime de son apprentissage.

La description de d'Artagnan et de ses épreuves se fait surtout au début du roman parce que le narrateur veut décrire son personnage le plus important clairement. Le reste du temps, le narrateur passe d'un personnage à l'autre, et le centre d'intérêt n'est plus d'Artagnan (en effet, il n'apparaît pas dans tous les chapitres : par exemple, il existe des chapitres dédiés aux autres mousquetaires, tels que le chapitre XXV intitulé « la maîtresse de Porthos » (272) et le XXVI, « la thèse d'Aramis », 292). Le jeune homme fait partie d'un groupe, et lorsqu'il est mentionné, il est presque toujours accompagné d'un autre personnage parce qu'il commence à faire partie de la société. Son introduction dépend ainsi de ses initiateurs.

²⁹ Cette bataille fait partie d'une guerre entre les forces royales de Louis XIII et les Huguenots de la Rochelle en 1627-1628. Elle marque l'apogée des tensions entre les catholiques et les protestants en France. La victoire va au roi et aux catholiques.

IV. Les initiateurs.

En général, la formation d'un héros passe par un ou plusieurs initiateurs, avec un pôle masculin et un pôle féminin. Athos est celui qui va tenir ce rôle encore plus que les deux autres compères puisque c'est le premier d'entre eux qui rencontre d'Artagnan. Dans leur relation privilégiée, il paraît évident qu'Athos lui voue une grande admiration, il l'estime, il l'influence et il lui porte de l'affection. Tous deux possèdent en commun les qualités de courtoisie et courage. Athos est le plus âgé des quatre amis et d'Artagnan le plus jeune. Que ce soit mentionné au style direct (par exemple, Athos lui dit : « Vous savez si je vous aime, d'Artagnan ; j'aurais un fils que je ne l'aimerais pas plus que vous », 402), ou que ce soit le narrateur qui parle (« Nous l'avons dit, Athos aimait d'Artagnan comme son enfant », 399), le lecteur est tenu au courant de leurs liens proches. Domange appelle cette relation « filiation et paternité d'élection, des liens évolutifs » (79) ; celle-ci diffère de la relation avec les pères universels tels que Monsieur de Tréville. D'Artagnan a un père biologique que nous rencontrons au début de la narration, mais il possède pareillement des pères d'adoption : Athos est un conseiller plus proche de son âge, alors que Monsieur de Tréville incarne la figure paternelle par excellence, c'est-à-dire sage et expérimentée. Le narrateur affirme qu'« un capitaine n'est rien qu'un père de famille chargé d'une plus grande responsabilité qu'un père de famille ordinaire. Les soldats sont de grands enfants » (39). Le cardinal de Richelieu représente le mauvais père parce qu'il défie et pourchasse d'Artagnan. Néanmoins, il fait figure de roi parce qu'il détient le pouvoir (de 1624 à 1643), alors que le monarque paraît presque inexistant dans ce

roman (Dumas le décrit tel un homme trompé qui s'ennuie et qui est manipulé par le puissant cardinal). Pichois reconnaît que Dumas n'est pas le premier à lui avoir donné la parole, cependant, il estime que « son cardinal est plus vrai que celui de Hugo, que celui de Vigny » (279).

Effectivement, tous les hauts personnages restent à l'arrière-plan, et quand ils se mêlent au peuple, ils savent garder leurs distances : par exemple, la reine donne sa main à baiser à d'Artagnan (dans le chapitre XXII), lequel a parfaitement conscience des limites à ne pas dépasser. Le Duc de Buckingham, vrai personnage historique, apparaît comme un chevalier qui ne veut que servir sa dame, la reine, et qui fait la guerre pour celle-ci. Ici, Dumas embellit l'histoire pour la tourner à son avantage. Les personnages historiques sont quelque peu effacés parce que le lecteur devrait déjà les connaître culturellement. Ce qui intéresse l'auteur, c'est de mettre en présence des personnes fictives et réelles, dans le but de rendre les fictives plus crédibles et de les faire entrer dans l'Histoire.

Par ailleurs, les trois mousquetaires représentent un microcosme de la société du dix-septième siècle : Athos est l'archétype du noble, homme fier aux manières de grand seigneur, qui a pour idéal les chevaliers d'autrefois, et c'est également un personnage romantique hanté par son passé ; Porthos est un personnage comique marqué par la démesure, le symbole d'une noblesse embourgeoisée, colosse à la force herculéenne et fanfaron, homme plus d'action que de réflexion ; et Aramis, le représentant du clergé, est délicat, secret et ambitieux. Porthos est un grand enfant, Aramis un jeune adulte, Athos un vétéran, et d'Artagnan, au terme du roman, est déjà

passé par toutes ces étapes. Athos incarne le système de valeurs que d'Artagnan, représentant de la nouvelle génération, désire acquérir.

Pourtant, le caractère des trois amis réunis parvient à symboliser le gentilhomme (presque) parfait avec la sagesse d'Athos (quoiqu'il soit tourmenté), la bravoure et la camaraderie de Porthos (quoiqu'il soit gauche) et le raffinement d'Aramis (quoiqu'il soit l'archétype de l'intrigant et celui qui fait découvrir au jeune homme le monde du raffinement et du complot). Ils servent donc d'excellents modèles au jeune apprenti, malgré leurs failles (Dumas les veut humains, et par conséquent, point parfaits). Lorsque le narrateur cite les trois hommes, il le fait toujours dans cet ordre : « Athos, Porthos et Aramis, » montrant l'importance plus grande du premier : c'est le plus âgé et le plus sage des trois amis. D'Artagnan devient le dépositaire des secrets des trois mousquetaires. Avec ses trois amis formateurs, il représente « cette force unique, quatre fois multipliée » (Dumas 95). Camille Bauer pense que « ces hommes supérieurs, quoique lestés d'humanité, peuvent dès lors jouer en nos lieux et place ces rôles de Titans qui nous arracheront à notre médiocrité » (334). Des liens quasi-familiaux les unissent et ils appliquent une philosophie d'entraide. D'Artagnan apprend aussi la loyauté auprès d'eux.

Il faut souligner en passant que, tout au long du roman, le chiffre trois domine et il est directement lié à d'Artagnan : « trois présents faits par M. d'Artagnan père, trois amis rencontrés à Paris, trois femmes vont lui permettre de réaliser son rêve, » c'est-à-dire devenir mousquetaire du roi (Compère 28). Chevalier et Gheerbrant affirment que le chiffre « trois désigne les niveaux de la vie humaine : matériel,

rationnel, spirituel ou divin » (976). Ces domaines se retrouvent également dans les caractères des amis du jeune homme : Porthos donne de l'importance aux biens matériels, Athos représente l'homme rationnel et Aramis le religieux. Les quatre caractères réunis forment un homme quasiment idéal. Cette symétrie semble nécessaire à un roman de formation qui fait le portrait d'un personnage brillant parce qu'elle représente tous les niveaux de l'initiation (ce sont les principes de base d'un être humain équilibré et prêt à se lancer dans la vie grâce à tous ces atouts capitaux pour parvenir au succès). Il ne faut pas oublier les trois figures de l'autorité : le roi, le cardinal et Monsieur de Tréville. Cela rappelle la Trinité et la perfection de l'unité divine : le père, le fils et le Saint Esprit (à l'exception de Richelieu qui se manifeste tel un diabolique manipulateur). Ces trois femmes (Constance, Milady et la reine), ces trois amis et ces trois images du père et du pouvoir se rejoignent pour guider l'apprentissage de d'Artagnan qui ne demande qu'à apprendre.

Le caractère d'Athos est celui qui est le plus développé dans la description des trois compères parce que c'est celui qui influence le plus d'Artagnan : vaillant guerrier et gentilhomme admiré de tous, il est pourtant mal intégré à la société. Marqué par la déchéance, alcoolique, il a abandonné ses terres de seigneur pour devenir mousquetaire du roi sous un nom d'emprunt. Miné par son passé, il mettra du temps à avouer à d'Artagnan qu'il a été marié à Milady, qui l'a trahi. Athos est le père spirituel du jeune homme, et ses faiblesses le rendent encore plus humain et réel aux yeux du lecteur. D'ailleurs, d'après Pierre Laporte, Athos correspond au héros romantique typique : il possède une personnalité complexe, hanté par le fait qu'il a

pendu sa femme et la croit morte. Il s'enivre et sombre dans la mélancolie, portant « un dégoût profond du moi et du monde, sentiment romantique par excellence » (66). Il souffre, isolé au milieu des autres humains et il se complaît dans l'exaltation de ses rêveries et le vague des passions, comme le fait le personnage de René dans le roman éponyme de Chateaubriand (1801). Ce dernier cherche le ravissement dans le morbide et le sublime, dans l'exotisme et le passé. Le moi et l'individualisme deviennent capitaux et le sentiment l'emporte sur la raison. Il est significatif que, dans l'épilogue, on apprend qu'Athos reste mousquetaire sous les ordres de d'Artagnan : l'élève a dépassé son maître (lequel se complaît dans sa situation), preuve de la superbe ascension réussie de d'Artagnan.

Dans un système d'éducation traditionnel pour hommes, l'initiation est faite par un homme, pour étaler les valeurs masculines. Pourtant, les femmes jouent un rôle important dans la formation de tout jeune homme dans les romans d'apprentissage de l'époque (par exemple, Madame de Rênal devient l'amante de Julien Sorel dans Le rouge et le noir de Stendhal, ou Madame de Mortsauf se comporte comme une mère envers Félix de Vandenesse, malgré son attraction pour lui, dans Le lys dans la vallée de Balzac): certaines sont là pour sauver le jeune homme, d'autres pour le perdre. D'Artagnan tombe amoureux de deux femmes diamétralement opposées, Constance Bonacieux, l'ange, et Milady de Winter, le démon ; celles-ci lui enseignent la différence entre le désir (ou l'attraction physique) et l'amour pur. Ces jeunes femmes vont devenir importantes dans sa vie et vont parfaire son éducation sur les femmes. Milady n'est pas le centre (c'est d'Artagnan), mais le fil conducteur du roman : elle

mêle les mousquetaires aux intrigues de la politique intérieure et extérieure de la France et ceux-ci la poursuivent. Femme aux multiples identités, elle a déjà eu plusieurs vies malgré son jeune âge (elle a environ vingt ou vingt-deux ans). Lors de sa première rencontre avec elle, d'Artagnan est frappé et ébloui, non seulement par sa blondeur et sa blancheur, mais aussi par sa grande beauté. Elle lui paraît très mystérieuse (on ne sait pas si elle est anglaise ou française), donc forcément attirante, mais tout de suite dominatrice car elle donne des ordres à l'homme qui l'accompagne. D'Artagnan entend, dans une conversation dont il ne faisait pas partie, qu'il faut « châtier cet insolent petit garçon » (17). Le fait de rapporter des conversations cachées est une des caractéristiques de Dumas pour créer le suspense. Comme le lecteur l'apprendra en temps voulu, la motivation de Milady est non seulement personnelle (la vengeance sur d'Artagnan), mais aussi professionnelle (c'est l'agent secret du cardinal de Richelieu qui veut également arrêter d'Artagnan).

De plus, Dumas rappelle l'inexpérience du jeune homme en introduisant le personnage de Milady. Elle arrive à point nommé pour faire son éducation et lui apprendre indirectement à se méfier des femmes. Le jeune homme se retrouve pareil à un adolescent qui veut s'assurer de l'amour de sa dulcinée. Il fait confiance à cette femme, ce qui est une autre erreur de jeunesse. D'Artagnan qui n'écoute que son désir et sa fascination pour elle (malgré son amour pour Constance) décide de se faire passer pour l'amant de Milady, le comte de Wardes, et de passer la nuit avec elle malgré les conseils de prudence d'Athos. Les décisions instinctives sont inhérentes au caractère de d'Artagnan au début du roman (il va devenir plus posé et réfléchi vers la

fin du roman car il va mûrir). Sa timidité du début s'est transformée en audace, vers le milieu du roman. Il n'hésite pas à user de ruse et à transgresser la morale pour conquérir Milady ; mais elle se transforme en une « panthère blessée » avec « une expression étrangement funeste » dans ses yeux (380).³⁰ Ce côté d'animal féroce la présente comme une femme dangereuse, voire une tueuse. Le personnage ambigu de Milady crée un sentiment intense et inexplicable chez d'Artagnan : « Cette femme exerçait sur lui une incroyable puissance, il la haïssait et l'adorait à la fois [...]. Un amour étrange et en quelque sorte diabolique » (398). L'épisode où d'Artagnan découvre la fleur de lys sur l'épaule de Milady, signe d'infamie que lui et Athos seuls connaissent, est une leçon dans le parcours affectif et sentimental du jeune héros parce qu'il apprend à se méfier des femmes et mûrit. L'attrait pour le mystère féminin disparaît alors. Cela entame la poursuite vengeresse de Milady qui n'aura de cesse que vouloir assassiner d'Artagnan. « Celle-ci, réincarnation de méduse, donne, ou tente de donner la mort à ses amants, comme à ses rivales : elle forme, avec Madame Bonacieux, le couple du bourreau et de sa victime » (Tadié 39). Le côté diabolique de Milady, la « femme fatale » par excellence (Tadié 39), ajoute aux aventures déjà présentes pour attirer le lecteur. Milady participe aussi à l'apprentissage de d'Artagnan, et son rôle est autant formateur qu'intrigant.

Enfin, d'Artagnan n'est pas aussi fort qu'il veut le paraître et il doit encore s'endurcir avant d'avoir accompli sa formation. Le chapitre LXVI (juste avant

³⁰ Ces images rappellent les bandes dessinées d'aujourd'hui (le roman des Trois mousquetaires a d'ailleurs été transformé en maintes bandes dessinées et dessins animés). Cela indique que l'auteur écrit pour un lectorat populaire, friand de descriptions extrêmes.

la conclusion et l'épilogue)³¹ qui raconte la fin de Milady démontre la faiblesse et la passivité de d'Artagnan qui demeure une âme sensible (à cause de sa jeunesse) devant les souffrances et les supplications d'une femme. Milady, au moment d'être exécutée par le bourreau, supplie d'Artagnan de la secourir et elle le manipule en lui disant qu'elle l'a aimé, comptant sur sa pitié.

Ces cris avaient quelque chose de si déchirant, que d'Artagnan, qui d'abord était le plus acharné à la poursuite de Milady, se laissa aller sur une souche et pencha la tête, se bouchant les oreilles avec les paumes de ses mains ; et cependant, malgré cela, il l'entendait encore menacer et crier. D'Artagnan était le plus jeune de tous ces hommes, le coeur lui manqua. - Oh ! Je ne puis voir cet affreux spectacle ! Je ne puis consentir à ce que cette femme meure ainsi ! (688)

Athos l'empêche de s'en mêler en menaçant de croiser le fer avec lui s'il s'avance pour aider Milady. Athos joue bien ici son rôle d'initiateur en conseillant son protégé. C'est lui-même que d'Artagnan doit combattre pour vaincre son ennemie et son emprise sur lui. C'est une épreuve redoutable pour le jeune homme qui était prêt à succomber si Athos n'était pas intervenu au bon moment. Cet épisode met l'accent sur la sensibilité et le manque d'expérience de d'Artagnan (il vit la même chose qu'a vécue Athos avec Milady en reproduisant les erreurs de son modèle). Dumas souligne

³¹ Le chapitre juste avant l'épilogue s'intitule « le messager du cardinal » dans l'édition de la Pléiade et d'autres éditions plus anciennes, au lieu de « conclusion » dans l'édition de Presses Pocket et d'autres éditions plus récentes. Il semble que ce chapitre fait office de conclusion et que Dumas l'a nommé ainsi à l'origine. Les éditeurs ont dû changer ce titre pour des raisons pratiques d'édition.

ainsi que seule la formation du guerrier est complète, mais que d'Artagnan garde encore son coeur tendre en présence des femmes à la fin du roman (ici, il rejoint les héros chevaleresques tels que Lancelot, qui gardent un faible pour les dames). Il n'est pas encore totalement devenu un homme et il reste sensible devant la mort (son parcours et sa formation continueront dans deux autres romans et prouveront son évolution et sa réussite à tous les niveaux).

Si Milady est la femme qui tient le premier rôle féminin, il existe une autre femme dans l'apprentissage féminin de d'Artagnan. Ketty, la soubrette de Milady et l'amante de d'Artagnan, lui sert à se rapprocher de sa maîtresse pour savoir ce qu'est devenue Constance Bonacieux qui a disparu. Le narrateur fait entendre sa désapprobation envers ces actions : « Le perfide, comme on le voit, sacrifiait déjà en idée la pauvre fille pour obtenir Milady de gré ou de force » (379). Ingrat, il ne reverra jamais Ketty une fois parvenu à ses fins grâce à elle. Apparaissant seulement pour l'aider à parvenir à son but, la servante fait partie accessoirement de son apprentissage et lui apprend un peu plus sur les femmes.

L'autre femme que le jeune homme aime se nomme Constance. C'est l'amante, mais pas comme dans un conte de fées. C'est l'archétype de la mal-mariée, unie à un homme malhonnête plus âgé qu'elle. De condition modeste (c'est la lingère de la reine), elle côtoie cependant le pouvoir. Le jeune homme est ébloui par son premier amour et ne remarque pas ses petites imperfections lorsqu'il la rencontre ; effectivement, Constance est moins jolie que Milady, mais plus attachante : « Les mains étaient blanches mais sans finesse ; les pieds n'annonçaient pas la femme de

qualité. Heureusement, d'Artagnan n'en était pas encore à se préoccuper de ces détails » (117). Le narrateur ironise sur cette jeunesse qui ne voit pas les petits défauts à cause de l'amour. Il juxtapose ces deux femmes qui symbolisent le bien et le mal dans le but de dépeindre deux extrêmes, montrant une facette de la féminité stéréotypée : la belle dame noble est méchante alors que la moins belle dame roturière est gentille (c'est aussi une idée reçue sur la hiérarchie sociale). Ces descriptions ne semblent pas réalistes et ne montrent qu'un aspect d'une personnalité. Les personnages féminins sont souvent représentés ainsi par Dumas, ce qui apparaît comme une certaine misogynie, typique de son époque. En voici un exemple : « quand la femme est riche et que l'amant ne l'est pas, ce qu'il ne peut lui offrir elle se l'offre elle-même ; et quoique ce soit ordinairement avec l'argent du mari qu'elle se passe cette jouissance, il est rare que ce soit à lui qu'en revienne la reconnaissance » (125).

La mort de Constance met fin à l'étape de la formation en amour de d'Artagnan. Il arrive trop tard pour la sauver, et elle succombe dans ses bras (empoisonnée par Milady) lui avouant son amour. Accablé par les remords, d'Artagnan connaît ici une mort symbolique parce qu'il perd son premier vrai amour. A ce moment-là, Athos joue encore une fois son rôle de consolateur, de protecteur et de père, de la même manière qu'il le fait à la mort de Milady :

Ami, sois homme : les femmes pleurent les morts, les hommes les vengent [...]. D'Artagnan cacha sa figure dans la poitrine d'Athos et éclata en sanglots. Pleure, dit Athos, pleure, coeur plein d'amour, de jeunesse et de vie ! Hélas !

Je voudrais bien pouvoir pleurer comme toi ! Et il entraîna son ami, affectueux comme un père, consolant comme un prêtre, grand comme l'homme qui a beaucoup souffert. (670-71) ³²

Cependant, les débuts amoureux de d'Artagnan ne sont ni heureux, ni réussis. Sa relation avec Constance n'aboutit pas à une fin heureuse et il fait l'expérience, pour la première fois, des peines amoureuses. Selon Domange, « Voué systématiquement à l'échec, semble-t-il, le couple est [...] le thème par excellence à éliminer, la femme la créature à abattre (exécution de Milady, empoisonnement de Constance, disparition des personnages secondaires [...], mort littéraire de Ketty » (70). Il semble que Dumas ne croit, ni en la stabilité, ni au bonheur d'un couple, probablement à cause de son vécu, fait d'un mariage malheureux et vite terminé, et d'une multitude de maîtresses ; effectivement, le narrateur donne son avis sur le mariage, dans Sylvandire : « Je crois qu'il n'existe pas de mariage, fût-il formé de l'accouplement d'un tigre et d'une panthère, qui ne puisse avoir la prétention de jouir d'une paix de quinze jours après le jour des noces » (223). Néanmoins, même si ces femmes disparaissent, elles participent à l'éducation du jeune homme dans la mesure où, à leur contact, il apprend à se comporter avec elles et à les aimer. De plus, du point de vue narratif, le mariage et la stabilité rendent le héros trop statique : l'amour heureux n'est pas aussi intéressant qu'un amour contrarié ou malheureux. Il faut donc faire disparaître ces femmes pour qu'elles atteignent leur rôle d'héroïne (c'est-à-dire

³² Cette psychologie est faite de clichés, mais semble inhérente au roman-feuilleton.

que leur mort influence le protagoniste parce qu'il doit faire face à ces pertes et les surmonter, autre preuve de courage).

V. La réussite / la conclusion du roman.

Dans l'épilogue du roman, d'Artagnan reçoit le brevet de lieutenant. Il est intéressant de mentionner que Planchet, le valet du jeune homme, reçoit aussi un avancement en devenant sergent dans les gardes. Reflet de son maître, il réussit son apprentissage comme lui, à son propre niveau dans la hiérarchie.³³ Les deux se complètent et s'entraident dans leurs aventures. Le cardinal de Richelieu a laissé le nom du destinataire de la promotion en blanc. Chacun des trois mousquetaires la refuse parce qu'ils ont déjà trouvé leur voie : Porthos se marie avec une riche veuve et Aramis entre dans les ordres. Athos signe ce brevet pour d'Artagnan. Ce fait est représentatif des rapports de père et fils que d'Artagnan entretient avec Athos depuis le début. Le jeune héros se réconcilie enfin avec Rochefort, son ennemi juré qui lui avait volé la lettre de son père au début et qui travaille pour le cardinal et Milady. Les opposants, Richelieu et Rochefort, aident et reconnaissent le héros en tant que tel. Ceci n'est pas typique des récits dumasiens. Ici, Dumas veut montrer que même les ennemis admettent qu'ils ont rencontré un homme exceptionnel (pour insister que la formation est réussie). La signification sociologique de cette conversion au dernier moment reflète l'époque où l'homme est reconnu à part entière et où l'on croit en

³³ Dumas, noble désargenté lui-même, mentionne souvent la hiérarchie sociale, quoiqu'il ne soit pas conservateur, mais plutôt révolutionnaire.

lui³⁴ ; il est réhabilité pour pouvoir entrer lui-même dans la société (en effet, il n'est pas statique), avec une nouvelle chance de réussir, en essayant de suivre le chemin du bien (il en sort parfois et utilise la tromperie, lorsqu'il se fait passer pour l'amant de Milady, par exemple). Par surcroît, Dumas tient à expliquer ce que deviennent les personnages secondaires et comment ils agissent avec le personnage principal ou comment ils le perçoivent dans le but de lui octroyer une valeur spéciale. Il explique la fin des personnages qui ne vont pas revenir dans les tomes suivants, mais il garde le suspense pour la suite des aventures du héros. L'épisode du brevet marque la fin de l'aventure, mais laisse entendre que d'Artagnan entame une nouvelle carrière et va retrouver ses amis dans d'autres volumes. La fin reste ouverte parce que Dumas aime garder ses grands personnages et leur faire vivre d'autres aventures, dans d'autres contextes et d'autres années : d'Artagnan reçoit son grade et le lecteur sait qu'un second volume narrera les aventures des trois mousquetaires, vingt ans plus tard. Dumas dit lui-même que des personnages peuvent reparaître plusieurs fois, à différents moments donnés de leur parcours :

Peut-être ceux qui lisent chacun de nos livres isolément s'étonnent-ils que nous appuyons parfois sur certains détails qui semblent peu étendus pour le livre mais dans lequel ils se trouvent. C'est que nous ne faisons pas un livre

³⁴ Pierre Aurégan affirme que le *Bildungsroman* apparaît lorsque se développe une nouvelle conception de l'homme dans le sillage des Lumières : l'idée des droits de l'homme est nouvelle. Le contexte social montre la montée de la bourgeoisie. L'homme réel puis celui de roman devient un individu unique, dont les désirs entrent en conflit avec la société. Celui-ci apparaît comme le produit d'une éducation, donc, il y a eu formation de soi (4).

isolé [...]. Nous remplissons ou nous essayons de remplir un cadre immense. Pour nous, la présence de nos personnages n'est point limitée à l'apparition qu'ils font dans un livre. (Les compagnons de Jéhu 83-84)

Même si les aventures et la vie de d'Artagnan ne sont pas encore finies, le rapprochement entre le début et la fin du roman permet d'évaluer le chemin parcouru par le jeune homme. Au début, il apparaît inexpérimenté et naïf, quoique courageux et vigoureux. A la fin, il a réalisé ses ambitions, il a mûri vite, il a réussi sa formation et il a achevé son parcours de novice. Il est enfin devenu mousquetaire du roi. Il a prouvé sa valeur dans trois épreuves importantes qui ont suivi une progression bien définie : le duel du début (accompagné par la rencontre avec les initiateurs), la mission de récupération des diamants de la reine et, pour couronner le tout, la bataille de La Rochelle (l'accomplissement final de toutes ses épreuves). Ses amis mousquetaires ont participé à son éducation, surtout Athos qui le soutient comme un père ; ses qualités d'adaptation et de bravoure lui ont servi pour réussir. Le narrateur a pu rendre cela possible grâce à l'aide d'épisodes structurés par l'aventure et le suspense. L'histoire racontée dans le roman débute en avril 1625 et se termine le 28 octobre 1628. Le premier et le dernier chapitre sont très précis pour expliquer exactement le chemin et le temps parcourus par le héros : par exemple, au début, des indications temporelles sont données, avec bon nombre de descriptions détaillées sur le décor et la physionomie des personnages ; à la fin, il existe deux chapitres qui concluent le roman : l'un s'appelle « conclusion » ou « un messager du cardinal » (691) et l'autre s'appelle « épilogue. » (700) Dans ce dernier, le narrateur établit une

sorte d'énumération de tout ce qui arrive aux personnages principaux, à l'aide de phrases courtes³⁵ sur chacun des mousquetaires, leurs serviteurs, Rochefort et Monsieur Bonacieux (sur lequel finit le roman, pour laisser le lecteur sur une note légère). Le chapitre de conclusion est différent parce qu'il contient des dialogues et n'apparaît pas récapitulatif comme l'épilogue. Le narrateur s'assure de ne laisser aucun personnage en marge et de renseigner le lecteur sur le devenir de chacun de ses protagonistes.

Le narrateur nous expose ainsi le parcours professionnel, affectif et amoureux de d'Artagnan (les deux premiers sont réussis). Néanmoins, certains critiques tel que Michel Picard, ne voient pas cette fin comme un succès ; ce dernier dit que le sujet unifié se désintègre dans la seconde partie du roman, n'ayant pas réussi :

Il n'y a pas d'apprentissage ; ce n'est pas un roman de formation, ni éducatif. Jamais d'Artagnan n'ira à l'Académie Royale pour se perfectionner dans les exercices qui conviennent à un gentilhomme, comme il en eut fugitivement le projet. Son bilan du chapitre XLI est tout négatif. Plus : la répétition compulsive de la réparation, de la qualification, aboutit à un éclatant fiasco, comme le prouvait déjà l'oubli de sa qualité de mousquetaire à la fin de la première moitié, mais que souligne le fait qu'il obtienne, à la fin de la seconde, un brevet de lieutenant en blanc. (73)

³⁵ Ce style est propice au résumé et il aide le lecteur à conclure rapidement, malgré l'énumération de tous les personnages et leur avenir.

Ce critique avance des arguments extrêmes dans cette citation. Il existe certainement une formation pour d'Artagnan parce qu'il passe par des étapes initiatiques typiques (comme la guerre, les relations avec les femmes ou la montée à Paris). Les erreurs de d'Artagnan en cours de route trahissent ses faiblesses, mais aussi son art de rebondir dans les situations difficiles. Ses moments de doute et d'échec le rendent plus humain et réel. Le narrateur ne veut pas en faire un surhomme, mais un homme moyen qui va accomplir des exploits. Son but est de prouver qu'un tel homme peut se construire avec de la volonté et de l'ambition.

Cependant, le titre Les trois mousquetaires ne fait pas référence à d'Artagnan car il ne devient mousquetaire qu'au terme de l'histoire. Le roman relate les débuts du quatrième mousquetaire. L'accent est mis sur les personnages, ses amis qui l'accompagnent et qui suivent son évolution. Dumas a sûrement fait cela à dessein pour montrer l'entrée du jeune homme dans ce monde dont il a toujours rêvé. Michel Picard, qui fait une analyse psychanalytique du caractère de d'Artagnan, implique que Les trois mousquetaires n'est pas un roman de formation. Il estime que

la question fondamentale, dans ce livre, c'est l'identité. On se déclare souvent surpris par le titre, d'où est évincé le personnage principal. Mais, précisément, c'est ce trou, cette absence, qui pourrait bien être le véritable titre de ce roman du Sujet infaisable [...]. Le héros (qui, en toute rigueur, n'a pas justifié l'emploi de ce terme) se défait en lambeaux psychotiques, disparaît ; le temps s'inverse, l'action s'annule : fin. Il ne s'est rien passé. (73)

Effectivement, l'identité est au centre du roman de formation. Le jeune apprenti se crée une identité au fil de ses épreuves. Néanmoins, d'après moi, l'absence est le moteur de ce roman, c'est à dire que ce dont manque le protagoniste le pousse à parvenir à ses fins (dans le cas de d'Artagnan, c'est son désir d'obtenir un brevet de mousquetaire). Nous assistons au début d'une jeune vie, donc le sujet est en train de se faire.

Un héros est, par définition, un personnage qui combine les vertus de force, de courage, de générosité, de noble ambition, de désintéressement et de mâle beauté (héros est aussi le synonyme de protagoniste). Certes, d'Artagnan ne possède pas toutes ces qualités, mais cela ne signifie pas qu'il n'est pas un héros. Il est humain, avec ses grandes qualités et ses défauts moindres. Son épée est brisée, il n'est pas très beau, il courtise une dame mariée (Constance) et il se fait passer pour un autre pour séduire une femme (Milady), donc il apparaît comme un piètre séducteur. Constance est son grand amour (quoiqu'elle n'ait pas une beauté parfaite ni un haut statut), Milady est une grande dame (mais elle est mauvaise), Ketty n'est qu'une passade et un instrument dont il se sert pour approcher Milady. A la noble ambition qui fait de l'existence une quête constante de l'idéal, d'Artagnan préfère l'intrigue (avec Anne d'Autriche) au pouvoir légitime (avec Richelieu). Son seul but est de prendre du galon. Malgré ses faiblesses qui apparaissent peu à peu, ses mesquineries et ses ambitions étriquées de provincial, d'Artagnan reste le héros par excellence, humain et exceptionnel en même temps. Ses actions admirables de courage en font un héros, et

le lecteur oublie ses petits défauts parce qu'il s'est distingué brillamment au combat et il est devenu un personnage unique.

Bauer affirme que d'Artagnan est un mythe parce que c'est un héros tout en étant un jeune homme normal. Par définition, un mythe est un récit populaire ou littéraire qui met en scène des êtres surhumains et des actions imaginaires, dans lesquels sont transposés des événements historiques, réels ou souhaités.³⁶ Par extension, un personnage devient un mythe parce qu'il a atteint cet état suprême de reconnaissance de tous, de la même façon qu'il est un héros. En cela, d'Artagnan est bel et bien un mythe puisqu'il correspond à tous ces critères.

Le personnage de d'Artagnan se prêtait merveilleusement bien à l'élaboration d'un mythe du fait que sa vie et son rôle historique étaient mal connus [...]. L'écrivain pouvait ainsi jouer sur deux tableaux : faire de l'histoire et faire concurrence à l'histoire. Le lecteur allait se laisser prendre au jeu, tour à tour croire ou feindre de croire à la réalité du héros [...]. Le mythe consiste ici à montrer ces vices comme des faiblesses qui fondent la supériorité. (Bauer 330)

Le protagoniste devient un héros grâce à ses qualités qu'il transmet au lecteur, c'est à dire l'authenticité de son caractère et le réalisme. Il est vrai que le héros peut sembler le contraire d'un protagoniste réaliste au premier abord (tel que dans le roman

³⁶ Plus généralement, « les mythes permettent, non seulement de rejoindre les siècles passés dont le génie s'exprime à travers ces créations collectives, mais de comprendre le présent et l'avenir en faisant confiance à ce pouvoir qu'a l'imagination humaine de déposer dans des images, dans des êtres ou dans des récits » (Pichois 233).

picaresque) ; pourtant, le concept du héros se transforme et s'assouplit au fil du temps : le jeune héros n'est plus parfait, comme l'était son modèle médiéval. Au contraire, il apparaît plus crédible parce qu'il déploie quelques défauts, ce qui ajoute à sa valeur humaine et réelle.

Par ailleurs, Bauer ajoute que le succès de ce roman vient du fait qu'il s'agit de

compenser l'impuissance sociale en s'intégrant dans l'histoire par le truchement de d'Artagnan, montreur et médiateur. En créant son mythe, Alexandre Dumas réconciliait en lui-même des tendances contradictoires et montrait en une alternance rapide deux visages différents. Celui du Dumas révolutionnaire [...] ; celui du Dumas qui collectionnait les décorations [...].

Il n'est pas étonnant que d'Artagnan, ce Janus, soit toujours resté le personnage préféré de Dumas. (335)³⁷

Le jeune homme est donc un héros populaire puisqu'il fait appel aux sentiments du lecteur qui le reconnaît en tant que tel en exaltant ses qualités exceptionnelles d'homme accompli. Au demeurant, ce roman combine les éléments de l'histoire et du mythe. L'histoire sert à faire revivre des personnages authentiques et à en créer de nouveaux ; en même temps, le lecteur s'instruit sur l'histoire. Le mythe apparaît pour

³⁷ Janus est le dieu romain des portes, des débuts et des fins, célébré lors des événements importants de la vie d'une personne et vénéré pour la croissance des jeunes. Janus représente aussi la transition de la vie primitive à la civilisation, de la campagne à la ville. La comparaison avec Janus est révélatrice du caractère de d'Artagnan qui se trouve dans une période de transition. Bauer compare, non seulement le jeune homme avec ce dieu aux deux visages, mais aussi avec Dumas qui utilise d'Artagnan afin de s'intégrer en société.

le faire rêver, non seulement à des temps anciens où les héros jouent un grand rôle, mais aussi à l'intégration sociale qui semble alors devenir possible.

Comme nous allons le voir, le chevalier d'Anguilhem dans Sylvandire rappelle beaucoup d'Artagnan (dans son caractère et sa vie), mais il n'est pas du tout connu et il ne correspond pas au modèle mythique. Tous deux sont de simples jeunes hommes qui connaissent l'amour et l'adversité, les difficultés et la réussite. Toutefois, le temps historique n'est pas le même (l'intrigue dans Sylvandire commence en 1708). Il existe encore plus de coups de théâtre dans Sylvandire que dans Les trois mousquetaires, accompagnés de scènes drôles et parfois invraisemblables (telles que le fantôme de Constance qui apparaît). C'est ce que nous allons voir dans le chapitre suivant : Sylvandire semble être, à bien des égards, ce que l'on pourrait appeler le brouillon des Trois mousquetaires, tout en ayant son propre cachet.

Chapitre 4.

L'apprentissage du chevalier Roger-Tancrede d'Anguilhem dans Sylvandire.

Sylvandire a été écrit et publié en 1842, quatre ans avant Les trois mousquetaires, et il semble que ce roman ait servi de modèle à ce dernier. Les deux protagonistes, Roger-Tancrede d'Anguilhem et d'Artagnan, se ressemblent fort : ce sont des provinciaux qui arrivent à Paris sur un drôle de cheval. Parmi d'autres similarités, comme nous le verrons plus tard avec plus de détails, ils ont tous deux une amante nommée Constance et ils doivent faire face à une femme mauvaise (Milady et Sylvandire). Ainsi que le signale Claude Schopp dans sa préface au roman : « Sylvandire apparaît donc aujourd'hui comme un laboratoire romanesque où ont été expérimentées nombre de séquences narratives, qui, amplifiées, reprises dans un contexte plus dramatique, nourriront la production future. C'est un chaînon important dans la génétique de l'oeuvre » (27). Ce critique stipule aussi que Dumas a puisé dans son autobiographie : par exemple la description de Constance ressemble fort à celle de la jeune fille que Dumas aimait et qu'il décrit dans ses Mémoires (27). « Cette contamination, délibérée ou non, de la fiction par l'autobiographie n'est sans doute pas innocente » (29). Le roman de Sylvandire n'a pas de tome narrant la suite des aventures de Roger (comme l'écrira Dumas pour d'Artagnan et Gilbert) ; c' « est, à son origine, un livre isolé ; c'est plus un roman individuel et sentimental qu'un roman historique » (30).

Ce roman a été oublié par les éditeurs, depuis l'épuisement de son édition au temps de Dumas jusqu'en 2004, date où il est reparu uniquement dans les éditions Phébus. Peu connu du public, ce roman, qui est l'un de ses premiers, n'est commenté que par Claude Schopp, dans sa préface ; autrement, aucune critique littéraire ne s'y est intéressé jusqu'à maintenant, et il est impossible de trouver des articles traitant de ce roman. Loin d'être un roman sans qualité, on ignore pourquoi il est considéré ainsi à tort. Peut-être peut-on avancer qu'il n'est pas de la veine des grands chefs-d'œuvre comme Les trois mousquetaires, mais il est distrayant, amusant et fort instructif sur la période historique de la fin du règne de Louis XV. Même s'il est peu connu, il mérite d'être étudié parce qu'il montre le cheminement romanesque de l'auteur qui écrit là un de ses premiers romans. Sylvandire représente un roman d'apprentissage et d'amour dans un cadre historique. Il est intéressant d'en traiter après Les trois mousquetaires, même s'il a été écrit antérieurement, parce que l'on peut voir la genèse de l'œuvre après avoir traité du roman plus connu et développé le sujet de la formation. Les trois mousquetaires est l'un des romans les plus connus de Dumas et Sylvandire est l'un des moins connus. Pourtant, l'un est le brouillon de l'autre.

Le narrateur joue un grand rôle dans la peinture de Roger parce qu'il s'implique lui-même (il utilise le « je » et parle directement au lecteur, rendant la lecture plus chaleureuse). Comme dans Les trois mousquetaires, il présente son héros dès le premier chapitre et pourvoit de nombreux détails afin de le situer dans l'histoire.

I. La description du jeune homme.

Le narrateur identifie et donne rapidement des indications sur ce beau jeune homme de quinze ans, adroit dans la chasse et dans les armes, mais il ne ménage pas le suspense tel qu'il le fera dans sa description de d'Artagnan (lequel ne sera pas nommé tout de suite dans le premier chapitre). Dans le premier chapitre de Sylvandre, le narrateur situe tout d'abord le cadre historique très précisément (il déclare que les années concernées par son histoire se déroulent entre 1708 et 1716), puis il se concentre sur la peinture du jeune Roger. Ici, le lecteur apprend déjà dans le titre de ce chapitre qu'il va découvrir « ce que c'était que le chevalier Roger-Tancrede d'Anguilhem et sa famille, en l'an de grâce 1708. » (35) Les titres des chapitres révèlent précisément ce qui va s'y passer et en procurent quasiment un résumé. Cette méthode narrative différente semble moins sophistiquée que celle utilisée dans Les trois mousquetaires, mais elle aide considérablement le lecteur et le prépare à suivre l'intrigue.

De plus, le narrateur décrit son protagoniste tout de suite avec ironie : il « était la terreur des lièvres et des chevreuils, mais n'avait pas encore eu l'idée de pourchasser la moindre bergerette » (50).³⁸ Fils unique, il a reçu une bonne éducation de parents nobles désargentés. « Un coeur simple et un esprit philosophique » (43),³⁹ il aide sa mère aux travaux ménagers (la description de ces tâches féminines ajoutées

³⁸ Une bergerette est une petite bergère, mais comme Dumas la présente, le lecteur croirait à un petit oiseau que l'on chasse (une bergeronnette). Cette description amusante donne un ton léger dès le début. Le narrateur assure par cela qu'il va se moquer souvent de son protagoniste.

³⁹ Gilbert au début de Joseph Balsamo possède les mêmes caractéristiques, mais Roger et Gilbert ne vont pas évoluer de façon identique.

au maniement des armes amuse le lecteur car elles sont contradictoires et non inhérentes aux caractéristiques d'un chevalier viril). Ses habits neufs datent de deux ou trois ans, précisions ironiques insistant sur l'esprit provincial des d'Anguilhem.⁴⁰ Contrairement à d'Artagnan qui est brun, avec un visage anguleux exprimant la volonté, Roger a « de beaux cheveux blonds, une taille de cinq pieds cinq pouces qui promettait de ne pas s'arrêter en si beau chemin ; deux yeux bleus au regard franc et limpide, deux bonnes grosses joues roses sur lesquelles commençait à poindre un léger duvet, et une jambe admirablement bien prise » (41). Son apparence semble plus délicate que celle de d'Artagnan ou de Gilbert, et il ne montre aucune motivation de faire sa vie à Paris au tout début.

Le fait que « c'était un de ces joyeux garçons, toujours prêts à tout » (51) laisse entendre qu'il possède une capacité à évoluer (Roger est ici catégorisé, ce que le narrateur fait souvent en utilisant « un de ces » et « toujours ») ; comme il le dira plus loin de façon explicite, « véritablement, le chevalier était prédestiné aux aventures romanesques, et avait reçu de la nature toutes les qualités qui aident à les accomplir » (99). Au début naïf et incompetent, il va se forger une forte personnalité à travers les épreuves qui l'attendent. Il possède un caractère instinctif mêlé de réflexion ; il sait se battre à l'épée et monter à cheval, semblablement à d'Artagnan. Son cheval, Christophe, est personnifié, avec un prénom humain, et il est souvent assimilé à son maître. Le cheval, qui « paraissait trop fringant » (55), a une

⁴⁰ Ce nom de famille évoque la chevalerie médiévale et les croisades. Dumas l'emploie à dessein pour montrer que le jeune homme est comme un soldat qui part à la guerre.

personnalité de jeune homme, et le narrateur le mentionne à maintes reprises lorsqu'il décrit le chevalier d'Anguilhem. De la même manière, le narrateur des Trois Mousquetaires associera d'Artagnan et son cheval, avec leur allure ridicule et maladroite, signe que le roman de Sylvandire pose les jalons des Trois Mousquetaires.

Un caractère contradictoire et inconstant (pareil à celui de Roger, Gilbert, ou le comte de Monte-Cristo) est à l'image de l'humanité, selon Dumas, et il n'en paraît que plus véridique et réel. Cela fait partie intégrante de l'étude des caractères dumasien, un trait saillant qui n'apparaît pas que dans ce roman-ci. Il existe une contradiction chez ce « seigneur tout à fait sans façon » (147) qui mange sans cérémonie. De façon semblable à Gilbert, sa personnalité contient des éléments ambigus : il passe du désespoir à la joie et ne pense qu'à se venger de la femme qui le fait souffrir (Sylvandire pour Roger et Andrée pour Gilbert). Pourtant, le narrateur n'agit pas comme il le fait avec Gilbert (lequel devient de plus en plus menaçant) : tout se narre par le biais de la dérision, et Roger apparaît drôle. Le lecteur s'amuse parce que le narrateur lui fait vivre les aventures extraordinaires de son personnage principal qui reste toujours sympathique malgré son désir de vengeance. L'image de l'homme trompé (Roger) est plus comique que celle de l'homme méprisé (Gilbert) parce que ses réactions sont amusantes : il ne s'offense pas comme Gilbert et il ne déteste pas la société. Même s'il fait sourire, Roger reste crédible, c'est-à-dire que ses réactions sont caractéristiques du genre humain et en particulier du jeune homme innocent qui apprend à ses dépens et en se trompant. Il tire très rapidement des leçons

de ses erreurs et ne les commet pas deux fois. Cette psychologie dumasienne peut paraître expéditive parce qu'elle se transforme d'un coup à travers les péripéties : le protagoniste s'y adapte et peut se transformer à tout moment. Le lecteur de Balzac doit probablement avoir d'autres attentes car ses personnages semblent généralement évoluer moins rapidement (par exemple, le caractère de Rastignac se développe plus lentement au fil de la narration dans tous les tomes de La comédie humaine où il apparaît).

II. Paris.

Pour Roger, l'attraction qu'exerce Paris n'est pas grande et il ne rêve pas d'y faire sa réussite. Ce n'est pas plein de rêves de gloire qu'il y part (à l'origine, Gilbert va à Versailles pour suivre Andrée, et non pour suivre une formation,⁴¹ à la différence de d'Artagnan qui, dès le début, annonce qu'il veut s'y faire une place en tant que mousquetaire). L'apprentissage de Roger se fait malgré lui. Au début du roman, il se contente de son sort tout tracé en province et il n'a pas de grandes ambitions pour son avenir. En effet, les parents aimants s'interrogent sur l'avenir de leur fils unique, qui, oisif, ne s'en préoccupe guère : restera-t-il un gentilhomme campagnard comparable à son père, ou sera-t-il officier de marine ou financier ? L'héritage de la fortune d'un arrière-cousin répond à ces attentes. Roger doit alors régler l'affaire à Paris. Le narrateur rapporte comment est perçue la capitale par la plupart des classes sociales

⁴¹ Il changera d'avis plus tard, lorsqu'il verra que Paris est le lieu où tout est possible et où l'on peut réussir avec de la bonne volonté.

qui la voient presque toutes de la même manière, avec admiration et espoir de réussite :

Dans toutes les époques, le mot Paris a eu aux oreilles du provincial un retentissement magique. Paris, c'est le but où tendent toutes les organisations jeunes et vivaces. Pour les libertins, Paris, c'est le plaisir ; pour les ambitieux, Paris, c'est la gloire ; pour les spéculateurs, Paris, c'est la fortune. Bien souvent le mot Paris avait été prononcé devant Roger, mais jamais Roger n'y avait fait attention ; car jamais il n'avait cru qu'il surgît dans sa vie un tel événement, qu'il eût l'occasion de faire un voyage à Paris. Mais tout à coup cet événement inattendu se présentait. Le mot Paris résonnait à son oreille, accompagné d'un certain cliquetis d'écus dont la musique est toujours agréable, même à l'homme le plus désintéressé. (138)

Dumas, lui-même provincial monté à Paris, rend compte des rêves des jeunes gens qui faisaient ainsi. Néanmoins, il n'oublie pas les difficultés, les épreuves et les railleries rencontrées une fois arrivé. Pourtant, sa vision reste plutôt positive (dans les cas de Roger et d'Artagnan : même s'ils souffrent, ils réussissent leur formation, mais pas dans celui de Gilbert qui souffre et, malgré cela, ne parvient pas à se faire une place à Paris). Balzac présente une autre image de Paris, bien plus négative que celle de Dumas, dans La peau de chagrin (1831) alors qu'il décrit les maisons de jeu, au tout début du roman : une « arène [...], les hommes viennent périr là pour la fortune et pour le luxe [...]. L'ambitieux rêve de demeurer au faite du pouvoir, en

s'aplatissant dans la boue d'une révérence » (21). L'hypocrisie règne et côtoie la richesse et la pauvreté.

La formation et la montée à Paris ne sont pas toujours soutenues par les parents dans les romans d'apprentissage (par exemple, Julien Sorel n'est en rien aidé par son père, ou Gilbert, orphelin, ne reçoit aucune recommandation de personne). Mais les parents de Roger et de d'Artagnan sont très similaires parce qu'ils donnent des conseils avisés à leur fils et ils sont très protecteurs. Le fils (Roger, aussi bien que d'Artagnan) part avec une lettre de recommandation et les conseils de son père qui l'encourage à devenir « l'artisan de sa propre fortune » (Sylvandire 140). Les adieux sont déchirants, tout comme ceux de d'Artagnan avec ses parents. La séparation est la première épreuve et elle force le protagoniste à s'en sortir tout seul.

Un chapitre est dédié à Roger et à sa venue à Paris. Le chapitre X s'intitule : « comment le chevalier fit son entrée dans le monde » (145). A son arrivée à Paris, il admire une prison qu'il prend pour un palais et « son étonnement commença » (145). Il a honte de son apparence (pareillement à d'Artagnan et Gilbert) : « le chevalier remarqua, entre la toilette des gens qui passaient à cheval ou en voiture et sa toilette à lui, une si grande différence, qu'il rougit de son accoutrement, qui cependant lui avait toujours paru fort galant en province » (146). Il ne se décourage pas pour autant ; au contraire, cela le motive pour changer et s'adapter encore plus rapidement à sa nouvelle vie. Du moment que ses vêtements ne sont pas à la mode parisienne, Roger va s'en acheter pour se faire « une mise fringante » (147). Il ne cherche pas à cacher son admiration naïve envers les habits des gentilshommes, mais il tient à les égaler,

preuve de fierté. Le narrateur ironise sur sa naïveté et son air étonné devant la grandeur et la beauté de Paris, mais il le défend en reconnaissant ses capacités qui se traduisent dans « un air assez résolu pour un provincial » (146).

Roger a des qualités inhérentes à sa classe sociale : « Beau garçon, et quoique de province, il sentait son gentilhomme » (147). Cette expression « sentir » est tirée du registre populaire et parle directement au lecteur dans un langage familier et imagé. D'ailleurs, tout provincial essaie de paraître plus noble et élégant au contact des Parisiens qui le voient comme un étranger d'un autre monde, et il essaie de cacher son ignorance des coutumes parisiennes (effectivement, Pichois mentionne le sens péjoratif du terme de province et dénonce « l'apathie de la vie provinciale » 52). Pourtant, Roger est différent et son humilité ne manque pas de dignité ; son « air étonné » (147) le sauve lorsqu'il doit surmonter son inexpérience. Dorénavant, le narrateur le nommera plus souvent « chevalier » que « Roger » pour signaler son changement au contact de la capitale. Ici, Dumas se limite au stéréotype du provincial, d'abord pour pouvoir mieux se moquer de lui, et ensuite pour le catégoriser ; le lecteur est alors de connivence avec le narrateur.

La grande ville forme Roger en lui faisant passer des épreuves (que ce soit lors des duels ou des rencontres fortuites), à lui qui veut « mordre dans la capitale » avec « cette surexcitation sanguine » (148) ; ce langage très physique correspond à la force et à la motivation nécessaires pour réussir. Le narrateur compatit, lui qui a subi les mêmes déboires (qu'il raconte dans ses Mémoires) : « Hélas, le pauvre chevalier avait encore beaucoup à faire pour être Parisien » (Sylvandire 162). Avec une épée,

« Roger commença par faire quelques-unes de ces gaucheries inséparables de l'apprentissage d'un jeu si difficile, et cela au milieu des rires de la galerie » (163)⁴² qui se transforment ensuite en admiration et en éloges devant « les ressources presque improvisées de cette puissante nature » (163). Le jeune homme innocent est fier de sa réputation naissante : « Il n'aurait plus, à l'avenir, ce battement de coeur qui est l'indécision du brave ; il savait sa force, et on la savait » (175).⁴³ Cette assurance grandissante est une étape dans la formation de Roger parce qu'elle va l'aider à surmonter les épreuves.

Dès qu'on le traite de provincial (ce qui est péjoratif parce que cela signifie gauche, peu habitué aux moeurs parisiennes ou qui n'a pas l'aisance que l'on prête aux habitants de la capitale), il prend cela pour une insulte et il répond : « Monsieur, le mot n'est pas poli ; j'arrive de province, c'est vrai, mais je ne suis pas un provincial pour cela » (177). De la même façon, « Ce mot de province lui montait au visage [...], ce là-bas lui semblait les antipodes [...]. Je ne suis qu'un pauvre provincial, fort ridicule, je le sens, et fort ennuyeux, peut-être, car jamais je n'ai quitté Anguilhem » (151). L'ironie du narrateur se manifeste encore : « et Roger, disons-le, car nous ne sommes pas ici pour faire éternellement son éloge, Roger avait presque autant d'amour-propre que d'amour » (122). Cependant, il doit apprendre à devenir hypocrite et faire « son apprentissage de mensonge » (65), pour arriver à ses fins dans cette société parisienne maniérée et dissimulée. Ici, Dumas s'assure de la loyauté des

⁴² Ceci fait exactement référence à un épisode dans lequel d'Artagnan est raillé par tous.

⁴³ Le narrateur exprime encore ici sa connivence avec le lecteur car il inclut tout le monde avec l'usage du « on ».

deux parties concernées : il se moque des provinciaux en compagnie des Parisiens, pendant qu'il défend les provinciaux en butte aux ricanements des Parisiens. Il veut plaire à tous ses lecteurs qui viennent de tous les horizons possibles.

Roger se transforme très promptement et positivement au contact de la grande ville : « Depuis deux jours vous n'êtes plus reconnaissable » (172), lui dit son ami Cretté qui l'initie à ce nouveau mode de vie. Il doit s'habituer à la vie parisienne trépidante : « Roger avait eu le temps de vivre, tout juste, mais à peine avait-il eu le loisir de s'apercevoir qu'il vivait » (172). Cependant, après un certain moment, cette ville ne lui convient plus parce qu'il y a trop souffert : « Je pars, je quitte Paris ; je deviendrais fou si j'y restais » (244) dit Roger après s'être séparé de Sylvandire. A Paris, Roger est l'objet du destin et il n'est plus maître de sa propre vie :

Les aventures qui se succédaient pour lui paraissaient toutes avoir des corrélations intimes dont il subissait les résultats sans en connaître les raisons ; mais il allait toujours, il allait machinalement, baissant le front en acceptant son absurde destinée, comme en songe on accomplit sans hésitation et sans étonnement les plus monstrueuses folies. (249)

Le résultat de ce séjour à Paris est négatif parce qu'il en part après s'être séparé de sa femme (nous expliquerons plus loin comment il s'est marié avec Sylvandire) et après être libéré de prison (nous parlerons aussi plus tard de cette épreuve). Rien ne le retient plus là-bas. Cette épreuve marque la désillusion et le découragement du protagoniste, étape inévitable à toute formation. Jusqu'ici, la formation de Roger est manquée (mais il va s'endurcir au fil du roman et il va

réussir). Il se sent mieux en province, dans le cocon familial. Le narrateur insinue, tout en donnant une leçon pour les apprentis futurs, que l'être humain reste attaché à ses racines, où qu'il s'installe ou aille.

III. Les initiateurs.

Généralement, dans les romans d'apprentissage classiques, les initiateurs sont des hommes plus âgés que le jeune homme qui ont acquis de l'expérience (en faisant le bien ou le mal) et qui ont la sagesse due à leur âge (même s'ils ont un caractère parfois ambigu). Par exemple, Vautrin, personnage qui apparaît dans plusieurs tomes de La comédie humaine de Balzac, est un ancien forçat qui a l'apparence d'un bourgeois rangé et jovial. Révolté, il se trouve dans la société comme dans une jungle (tel Rousseau). Il tente d'initier Rastignac à celle-ci (d'une façon peu légale). C'est un initiateur étrange, pas étrange comme le sorcier Joseph Balsamo aux pouvoirs surnaturels, mais qui inspire le mystère. Il rappelle aussi Rousseau et Balsamo par le fait qu'il n'a pas toujours agi droitement.

Roger a un ami, le marquis de Cretté, un jeune homme entre vingt et vingt-deux ans, auprès duquel il a été recommandé par son père. Ce n'est pas l'image d'un père pour lui ; c'est plutôt un frère, lequel l'initie à la vie parisienne et à ses fêtes (il ressemble à Vautrin dans sa quête de la jouissance). C'est également Cretté qui le sauve à la fin (en éloignant Sylvandire qui réclame encore de l'argent à Roger et qui lui fait du chantage). Il constate avec étonnement les capacités du jeune homme humble qui « cherchait toutes les occasions de s'abaisser lui-même » (155), tout en

reconnaissant : « Vous êtes un enfant, chevalier » (157). Cretté s'adresse aux jeunes aristocrates parisiens prêts à se moquer de Roger : « Convenez que ce garçon n'est point mal du tout pour un provincial, et qu'il nous ennuiera moins que nous nous y attendions d'abord » (154). Pourtant, ils admettent l'évidence et reconnaissent ses capacités à apprendre à pas de géant, tout comme c'est le cas pour d'Artagnan avec ses amis les trois mousquetaires. D'autre part, Cretté l'initie au bon goût et à la mode, mais celui-ci n'a pas tellement plus d'expérience que lui car il a presque le même âge. Lorsque Roger prend possession de son héritage, un hôtel particulier dans Paris, Cretté s'occupe de le lui faire décorer à la dernière mode parisienne. Il représente l'homme de goût et de qualité qui l'introduit dans la société par le biais de ses accointances et des fêtes huppées.

Une autre influence sage se retrouve dans le père même de Roger, qui est très présent tout le long du roman et qui tient son rôle de père protecteur et initiateur à la perfection. De ces trois romans traités, c'est le seul où le père garde un rôle actif du début à la fin ; Dumas a voulu retenir cette figure traditionnelle du père, sans grande originalité, pour insister sur l'histoire d'amour contrariée, car les obstacles interviennent dès que les parents de Roger et Constance s'opposent à leur amour.⁴⁴ Cependant, le père est celui qui consent au bonheur (c'est grâce à lui que Constance

⁴⁴ Roger rencontre Constance au tout début du roman, contrairement à d'Artagnan qui fait la connaissance de sa Constance au milieu du roman. Ceci est probablement dû au fait que l'intrigue amoureuse prime sur les autres dans Sylvandire et que la carrière de d'Artagnan est plus importante que ses amours.

attend Roger car il ne remet jamais la lettre du jeune homme permettant à Constance de se libérer de lui et se marier) et il donne sa bénédiction pour leur mariage à la fin.

Pour ce qui est des femmes initiatrices, Sylvandire est celle qui va former Roger involontairement et contre son gré. Il apprend par ses erreurs de jugement : ébloui par sa beauté, il ne s'attache qu'à son apparence. Elle en fait un mari trompé et, par conséquent, elle va attirer sa vengeance. Nous verrons comment plus loin.

Dans ce roman, les initiateurs n'ont pas un grand rôle au même degré que Rousseau ou Athos, et ils ne sont pas hauts en couleur comme les mousquetaires (le père et Cretté sont banals). Cretté est juste présent pour accompagner le protagoniste qui apprend à son contact, mais ce n'est pas la figure pittoresque d'un vieux sage. De plus, les initiateurs sont mis en valeur et mentionnés dans les titres : les trois mousquetaires, Joseph Balsamo, et l'initiatrice Sylvandire, parce qu'ils jouent un rôle dans le roman d'apprentissage. Il est ironique que, Gilbert, qui vit au contact de Rousseau tourne mal et ne parvient à rien, alors que d'Artagnan réussit au contact d'Athos qui a un passé trouble. Cela prouve que la réussite de chaque jeune homme dépend de lui-même et de sa propre force, et non de son initiateur. Ce dernier l'influence certainement, mais c'est le jeune homme qui continue et choisit sa voie tout seul. Dumas abandonne ce modèle d'indépendance dans Les trois mousquetaires parce que ces hommes ont trop d'importance dans l'intrigue et ils forment un tout (leur devise de camaraderie est, en effet, « tous pour un, un pour tous », 112). La formation de Roger semble plus complète que celle de d'Artagnan par certains aspects, parce qu'il hérite, prouve sa valeur dans de nombreuses circonstances, et

surtout, il vit un amour heureux avec Constance (pourtant, il ne se lance dans aucune carrière spécifique ; dans ce cas, d'Artagnan réussit mieux que lui).

Le fait qu'il n'y ait pas d'initiateurs exceptionnels peut peut-être expliquer pourquoi ce roman a eu moins de succès que Les trois mousquetaires et pourquoi il a été ignoré pendant longtemps. Dumas s'est probablement rendu compte qu'il devait changer cela ; il a gardé les éléments de base de Sylvandire pour les réutiliser dans Les trois mousquetaires, en ajoutant des personnages formateurs hauts en couleurs. Les initiateurs comptent énormément dans les romans d'apprentissage et leur absence ou leur insignifiance rend la formation bien moins intéressante.

IV. L'amour.

Dans ce roman, l'apprentissage est directement lié à l'amour. Sylvandire est avant tout une histoire d'amour, avec son lot d'épreuves et d'aventures, dans un contexte historique. Roger fait l'apprentissage de l'amour grâce à deux femmes opposées, Constance et Sylvandire : « L'amour qu'il avait éprouvé pour Constance était le feu le plus pur de l'âme. L'amour qu'il éprouvait pour Sylvandire était une flamme plus grossière, qui, allumée au fond du cœur, gagnait peu à peu tous les sens » (227). Cette description rappelle une autre héroïne charnelle de l'époque romantique, la mystérieuse comtesse Foedora dans La peau de chagrin de Balzac, que Raphaël de Valentin (le jeune homme amoureux) décrit ainsi : « Je reconnus dans sa démarche un mouvement brisé si doux, une ondulation de robe si gracieuse, elle excitait si puissamment le désir [...]. Je sortis ravi ; séduit par la femme, enivré par le

luxe » (151). Comme Sylvandire, la comtesse joue un double jeu : elle use de sa coquetterie pour séduire les hommes afin de les utiliser à son avantage. Manon Lescaut fait de même avec le chevalier des Grioux qui déclare : « Tous mes sentiments n'étaient qu'une alternative perpétuelle de haine et d'amour, d'espérance et désespoir, selon l'idée sous laquelle Manon s'offrait à mon esprit » (Histoire du chevalier des Grioux et Manon Lescaut 114).

La délicieuse créature qu'est Sylvandire⁴⁵ stupéfait Roger : à l'image de Milady, elle est enivrante. Le fait qu'elle ait un prénom peu courant (qui évoque la forêt, « silva » en latin) et probablement inventé par Dumas la rend encore plus exceptionnelle, captivante et mystérieuse. « Grande, d'une taille gracieuse, flexible et agréablement proportionnée, avec des yeux noirs que voilaient des paupières de velours, et de longs cheveux noirs qui tombaient en boucles épaisses sur ses blanches épaules, Sylvandire avait dix-huit ans au plus, et pouvait passer pour un prodige de beauté » (211). Cette beauté exotique attire et intrigue également le lecteur. Roger s'extasie devant elle, car elle est plus jolie que Constance (son opposé qui est d'ailleurs blonde et ronde), et il se laisse séduire et manipuler.⁴⁶

Son amour indestructible se nomme Constance de Beuzerie, la fille de ses voisins qu'il rencontre alors qu'il la sauve d'un accident de calèche (dans le chapitre II). Il connaît là ses premiers émois amoureux en la soulevant dans ses bras. De là

⁴⁵ Roger fait sa connaissance au moment où il signe le contrat de mariage avec elle, sous la surveillance de son père, le sévère et austère juge Coquenard.

⁴⁶ Comme Raphaël, il est également ébloui par la richesse, preuve qu'il s'attache plus aux apparences, ce qui semble un signe d'immaturation de sa part.

commence une histoire d'amour contrariée. Le narrateur se compare au jeune homme (livrant un détail sûrement autobiographique) et il prend le lecteur à témoin, comme à son habitude : « Nous avons tous passé à travers ces premières émotions d'un premier amour : nous avons tous reconnu, à une douleur naissante, que nous faisons notre apprentissage d'homme. Nous avons tous vieilli de plusieurs années en une heure : il en fut du pauvre chevalier comme de nous tous » (73). Pour la première fois, le narrateur utilise le terme d'« apprentissage. » Effectivement, la formation de Roger se fait en partie par l'intrigue amoureuse.

Cette suite d'aventures sentimentales forge le protagoniste. Dans la plupart de ses romans, Dumas inclut une histoire d'amour, contrariée, de préférence, pour donner plus de piment à l'histoire. Ici, les parents de Beuzerie ne voient pas cet amour de bon augure et ils empêchent leur fille et Roger de se voir. Pourtant, Roger commence à s'endurcir grâce à la force de son amour et il s'affiche « avec une fermeté que le vicomte ne s'attendait pas à trouver dans un enfant de quinze ans [...], avec cette logique qui prouvait que Roger ne se démontait pas facilement » (75). Son aplomb et sa détermination présagent : « un petit bonhomme qui nous donnera du fil à retordre » (75).

Cet amour pur va le faire mûrir, malgré que Roger reste encore un enfant parce qu'il n'a pas encore fait ses preuves (au début du roman) : « en face de son amour, le chevalier sentait qu'il était déjà un jeune homme ; mais en face du baron et de la baronne, il comprenait bien vite qu'il n'était encore qu'un enfant » (93). Lorsqu'on le sépare de sa bien-aimée, il redevient un enfant, ainsi que l'appelle le

narrateur. Non moins que d'Artagnan, il se trouve en position d'enfant devant ses parents. Cependant, Roger est plus naïf que ce dernier et il lit avidement des poésies grecques et latines de Virgile et Théocrite traitant de bergers et de bergères qui lui remémorent sa situation avec Constance ; cela l'aide à supporter sa séparation d'elle. Il s'exalte aussi dans la lecture du roman pastoral de L'Astrée d'Honoré d'Urfé.⁴⁷ Influencé par ses lectures, Roger appartient à « un âge où l'on croit que la vie s'arrange comme un roman, et Roger était dans cet âge » (93). Il possède du potentiel et de l'imagination, nécessaires à toute formation : « le chevalier avait une de ces natures fécondes sur lesquelles il n'y a qu'à semer la parole pour que la parole porte ses fruits [...]».^[48] Roger faisait des progrès rapides ; les âmes tendres se passionnent facilement » (95). Ici, il est comparable à Gilbert qui apprend vite et se passionne.

A la nouvelle de la mort de Constance,⁴⁹ Roger présente des symptômes romantiques, chers aux poètes du dix-neuvième siècle : « Que lui importait le reste du monde ? Constance n'était plus » (114). A dessein, Dumas fait directement allusion aux vers de Lamartine dans son poème *L'isolement*, tiré de ses Méditations Poétiques (1820) : « Un seul être vous manque, et tout est dépeuplé » (vers 28) ou « Qu'importe le soleil ? je n'attends rien des jours » (vers 32) (66) pour souligner l'importance et l'intensité des sentiments romantiques (même si le mouvement n'existe pas encore à

⁴⁷ Roger et Gilbert s'intéressent à la littérature et la prennent comme modèle, contrairement à d'Artagnan.

⁴⁸ Encore une fois, le narrateur se réfère à des types de caractères, comme nous avons mentionné plus haut, pour définir son personnage qui appartient à des catégories et qui est un type, donc qui est prévisible.

⁴⁹ Les parents de Constance et de Roger décident d'éloigner définitivement leurs enfants l'un de l'autre. Le seul moyen est de faire croire à Roger que sa bien-aimée est morte. Lorsqu'il arrive au couvent pour lui rendre visite, on lui annonce qu'elle est morte subitement de maladie.

l'époque où se déroule l'histoire de Sylvandire). Roger sombre dans une profonde mélancolie et s'isole dans sa douleur, en écrivant de la poésie. Des sentiments religieux se développent alors et il a l'intention d'entrer dans les ordres. Son « âme exaltée [...] accompagnée d'un esprit fertile » (115) et parfois influençable laisse deviner qu'il peut renoncer à se faire jésuite au moindre événement.⁵⁰ Claude Pichois et Max Milner expliquent ainsi ces sentiments typiquement romantiques : « ce n'est pas à la sensation pure que les romantiques demandent de leur procurer une extase de ce genre, mais plutôt à un état d'exaltation sentimentale qui leur permet de rassembler toutes leurs puissances intellectuelles et affectives en un moment unique de la durée. Il va sans dire que c'est dans l'amour que ce rassemblement s'opère avec le plus de force » (79).

L'amour est le moteur de Roger, comme celui de Gilbert. Mais pour Roger, il finit en mariage. Les deux femmes de Roger jouent un rôle particulier : celui de Constance est moindre que celui de Sylvandire, parce qu'elle l'attend, toutes ces années et reste toujours l'amoureuse parfaite. Sylvandire est celle qui le malmène, qui le trompe et qui l'envoie en prison : elle forme donc son mari malgré lui. Elle provoque les aventures et les coups de théâtre alors que Constance est statique.

⁵⁰ Un coup de théâtre invraisemblable (la vraie Constance vivante lui apparaît comme un fantôme) le décide à renoncer à la prêtrise. Cet effet ranime le suspense et ajoute des rebondissements à l'intrigue tout en promettant de nouvelles épreuves.

V. Les épreuves.

Roger passe par de nombreuses épreuves, bien plus que d'Artagnan et Gilbert, et elles se succèdent très rapidement, dans un même chapitre (pour les quatre premières). Dès le début, depuis sa rencontre avec Constance, le chemin de Roger est parsemé d'embûches ; d'abord parce que leurs parents s'opposent à leur union, puis parce qu'il doit aller à Paris pour régler son héritage. Cette allure à un rythme effréné répond aux obligations du roman-feuilleton dans lequel il faut écrire beaucoup et hâtivement. Dumas accumule aussi les aventures pour amuser le lecteur. Certaines ont affaire aux manières de la société parisienne, d'autres sont plus importantes et concernent l'honneur et le combat. La première est de dresser un cheval sauvage pour se faire accepter par ses nouveaux amis parisiens ; il parvient à le maîtriser. La deuxième épreuve suit immédiatement la première : Roger emporte la partie du jeu de cartes de ses nouvelles connaissances. Ceux-ci reconnaissent ainsi ses talents et sa valeur. Dans la troisième, il s'agit de boire avec eux et de bien supporter l'alcool, et dans la quatrième, il faut se battre en duel. Le duel de Roger avec ses trois amis rappelle fort le duel de d'Artagnan et de ses amis. Le marquis de Cretté lui promet son amitié à l'issue de ces duels avec leurs ennemis. Comme d'Artagnan, Roger se fait trois amis en prouvant sa bravoure au moyen de son épée. Les épreuves de Roger se succèdent à un rythme effréné dans le but de lui en faire subir le plus d'aventures et de difficultés possible. Pour d'Artagnan, les épreuves durent plus longtemps, signe d'une lente maturation et d'un apprentissage posé et efficace. Pour Roger, les épreuves sont rapides et drôles (il essaie de s'évader de prison à deux reprises et il

échoue) et il mûrit très vite. La formation décrite dans Les trois mousquetaires apparaît plus valable et plus crédible que celle dans Sylvandire car Roger est beaucoup raillé et il n'est pas pris très au sérieux. D'Artagnan se forme à la guerre et au cours des missions très importantes qui lui sont confiées au service du roi et de la reine. Roger apprend à cause des ordres qu'on lui impose (ne pas épouser Constance) ou à cause des mésaventures qui lui arrivent (la prison). Tout cela semble moins grave, surtout grâce au ton du narrateur qui se veut toujours léger.

L'art du roman Sylvandire est de présenter une multiplicité d'aventures pour le plus grand plaisir du lecteur qui veut savoir la suite et qui prend goût à la rapidité d'exécution étourdissante. Le narrateur expose aussi des motivations morales : par exemple, dans l'épreuve suivante, Roger doit sauver l'honneur de ses parents et faire ainsi le sacrifice de lui-même (tout quitter) pour hériter de son cousin et rendre ses parents riches. Il faut faire face au beau-fils (de ce cousin), surnommé l'Indien, qui conteste l'héritage de Roger, mais refuse de se battre en duel contre lui. L'Indien devient un adversaire redoutable qui ne néglige aucune bassesse ou tricherie pour hériter. C'est la lutte du bien (Roger) et du mal (l'étranger) ; mais ce qui est ironique, c'est que cette lutte se fait pour l'argent et non pour une noble cause (si ce n'est l'honneur des parents qui dépend de la fortune). L'affaire semble insoluble, ce qui plonge le jeune homme dans un profond désespoir, caractéristique de l'âme romantique,⁵¹ et que le narrateur décrit avec amusement : « Roger se mirait dans une

⁵¹ Pichois définit ainsi ces sentiments : « le décalage entre les aspirations de l'individu et les possibilités réelles offertes par le siècle se traduit principalement par un ennui d'autant plus redoutable

petite glace pour voir comment la douleur lui allait,⁵² et cela tout en achevant de mettre sur pied un quatrain fort mauvais, mais prodigieusement tendre » (185). Une seule solution se profile pour hériter, c'est d'épouser une certaine femme inconnue et mystérieuse qui a une dot. Se marier devient une nouvelle épreuve à passer. Roger accepte après maintes réflexions et doutes. C'est en fait la fille de l'avocat qui s'est occupé du procès. Il gagne son procès en achetant le juge et en épousant sa fille. Dumas raille ici la façon de parvenir aux buts, lorsque la société exige d'utiliser des moyens peu recommandables. Les scrupules disparaissent aussitôt que Roger hérite de son cousin et qu'il s'accoutume aussitôt à la prospérité. Il apparaît comme quelqu'un d'intéressé et qui craint le ridicule. Le narrateur se moque encore une fois des manières du jeune homme devenu snob au contact des Parisiens : « Roger sortit de la chambre avec des écarts de jambe et des gonflements de poitrine qui eussent fait honneur à un millionnaire de naissance » (210).

Dumas manifeste comment tout peut basculer rapidement en opérant plusieurs changements en Roger. En épousant Sylvandire, il se croit d'abord le plus fortuné des hommes : de pessimiste, il devient optimiste sur son rôle d'époux, tout en gardant le souvenir de sa bien-aimée Constance qui l'attend encore et qui n'est pas au courant de son mariage. Cependant, le narrateur laisse entendre que le bonheur ne va pas durer

et plus profond qu'il succède à ces moments d'extase où l'on a cru échapper à la malédiction d'une temporalité destructrice » (98).

⁵² Tout comme ceux de Roger, les emportements de Gilbert sont typiquement romantiques. « Coeur farouche » (1037), il se considère comme un homme libre : « je meurs beau, noble, poétique ; on me plaint ; c'est superbe ! » (609). Ce que Dumas apporte de nouveau au romantisme, c'est qu'il le mêle à l'aventure et à l'histoire. Son personnage a des réactions romantiques, mais il n'est pas complètement calqué sur le modèle romantique du jeune homme torturé et faible.

avec cette femme puisque Roger est tourmenté par ce bonheur suspect arrivé trop vite. Sylvandire avoue qu'elle et son époux sont ambitieux et qu'ils ont soif de plaisirs⁵³ et d'honneurs. Elle n'est pas du tout l'image de la ménagère parisienne traditionnelle, mais celle de la femme riche qui ne veut vivre que dans le luxe : ironiquement,

les femmes de province ont pendant longtemps paru posséder des droits exclusifs au titre glorieusement bourgeois de bonne ménagère [...]. Si Paris est l'Eldorado des femmes frivoles, s'il est le paradis des femmes riches, belles et coquettes, s'il est plein d'entraînements, d'enivrements, d'hommages et de séductions pour les femmes faibles et vaines, il est aussi le lieu des souffrances des privations, de l'isolement et des angoisses intérieures, le lieu des épreuves et des travaux amers pour les femmes pauvres, honnêtes et fières. (Brisset 17)

Ne voulant pas suivre Roger, Sylvandire le quitte, et il n'est plus « le maître » (237). « Comme nous l'avons dit, le coup avait été rude, d'autant plus rude qu'il frappait un homme encore au commencement de sa vie, encore à l'aurore de ses illusions : un cœur qui avait beaucoup souffert déjà, et dont le bonheur avait été trop court pour l'avoir blasé » (238). Cette souffrance va lui permettre d'évoluer et de comprendre la nature humaine qui n'est pas celle qu'il croyait innocemment.

⁵³ Cette recherche du plaisir et du divertissement à Paris se retrouve dans le couple de Manon Lescaut et le chevalier des Grieux.

Le lecteur peut clairement voir les rouages de l'esprit du chevalier grâce à de nombreuses descriptions de ses états d'âme et de cette lutte du bien et du mal qui fait rage en lui. Roger joue le jeu du mari parfait et amoureux et qui croit son épouse qui fait mine de l'avoir cherché partout pendant sa détention (à la moitié du roman). Il semble régresser, dans son rôle de mari trompé qui paraît tout ignorer, mais qui prépare sa vengeance ; il devient de plus en plus mielleux et hypocrite devant son épouse et l'amant de celle-ci, Monsieur de Royancourt : « Oh ! sur mon honneur, se dit en lui-même Roger, je joue le plus ridicule et le plus avilissant de tous les rôles, mais, Dieu merci ! nous voici tout à l'heure au dénouement » (319). Il imagine un stratagème pour se débarrasser de Sylvandire : tous les deux vont faire un tour en barque et il vend sa femme à un corsaire tunisien, faisant croire à tous qu'elle s'est noyée, « ce qui n'était pas mal ingénieux pour un provincial » (332). Ainsi le narrateur ironise-t-il sur la façon de mûrir du jeune homme en utilisant des termes louangeurs : « Roger fut un penseur profond, un politique consommé, un Machiavel de première puissance [...]. Mais cette pâleur lui donna cette distinction qui lui manquait ; mais cette maigreur lui donna l'élégance qu'on cherchait vainement en lui. Roger resta beau et fort ; seulement, Roger devint hypocrite » (301). Ici, le jeune homme se détourne du bien : sa vengeance n'est pas la même que celle de Gilbert ou de Milady qui sont haineuses. Elle est comique parce que Sylvandire réapparaît, par surprise, en tant qu'épouse de l'Indien et qu'elle réclame encore de l'argent. Le ton du narrateur est léger et non angoissant à ce moment particulier et il ne laisse pas de mauvais présages comme dans Joseph Balsamo.

L'évolution de Roger devient évidente après avoir passé certaines épreuves : « Ce fut alors seulement que lui-même s'aperçut du changement qui s'était fait en lui. La seule chose qui autrefois manquât à Roger, c'était cette finesse de formes, marque distinctive de la race ; cette finesse, la douleur, le jeûne, et peut-être la réflexion, la lui avait donnée. Roger était à cette heure un cavalier accompli » (303). Il témoigne d'une puissance et une résolution incroyables jusqu'à ce qu'il soit finalement libéré. Roger peut se comparer au Comte de Monte-Cristo qui s'évade de la prison et qui ne vit que pour se venger de ceux qui l'ont trahi.⁵⁴ De plus, le narrateur reconnaît lui-même l'évolution de son protagoniste : « Il y avait loin, comme on le voit, du Roger de Paris au Roger d'Amboise, du mari de Sylvandire à l'amant de Constance, du libertin révolté contre la soutane à l'écolier qui voulait se faire jésuite » (232). Lorsqu'il revient triomphant chez ses parents à la fin du roman, encore plus beau qu'avant, il a atteint le résultat escompté ; il a « cette allure fringante qui n'appartient pas à la province [...], leur jeune maître était devenu un très joli seigneur » (336). Le narrateur souligne lui-même les progrès de son protagoniste et donne encore à son lecteur de nombreux détails. Dumas insiste beaucoup sur ce procédé de clarté, courant à l'époque, et surtout dans ce roman. Il obéit aux lois du roman-feuilleton où il faut tout analyser et rappeler au lecteur. Ceci rend aussi le récit plus chaleureux et plus vivant.

⁵⁴ La vengeance de Gilbert ne se dirige pas contre les traîtres, mais les personnes qui ne l'ont jamais pris en considération. Chez d'Artagnan, il n'existe aucune rancœur.

Six ans ont passé depuis le début du roman : Roger a maintenant vingt-et-un ans et il a beaucoup vécu, preuve de son apprentissage. Son éducation semble faite. Cependant, l'auteur fait monter l'inquiétude chez Roger : agité et tourmenté, il n'arrive plus à prier comme autrefois dans sa chambre car il ne se sent plus pur, ni plein d'illusions et de foi car son action envers Sylvandire ressemble à un crime.⁵⁵ Ce ton angoissant est un atout dans l'art du roman car il fait monter la tension et garde le suspense jusqu'au paroxysme (qui est ici la vengeance finale et la réussite de Roger sur les plans affectif et social). Roger retrouve Constance qui lui pardonne tout et l'aime toujours ; il promet de l'épouser puisqu'il sera soi-disant veuf. Il revient au château de ses parents après trois ans d'absence. Toutes ces aventures étonnantes et variées ressemblent à celles du jeune Candide, personnage de Voltaire qui retrouve Cunégonde et l'épouse après tant de souffrances. Constance n'est pas laide comme cette dernière (elle a embelli, au contraire), mais Roger réagit de façon semblable à Candide qui accepte les défaites que la vie impose, et il en ressort grandi. Il a appris à sauter les obstacles et il en a tiré des leçons (ne pas faire confiance à quiconque et reconnaître l'adversité).

L'ultime épreuve est celle de la prison.⁵⁶ Roger est arrêté et emprisonné sans raison pendant onze mois. Il perd son nom et il devient un numéro, égal à tous les autres prisonniers. Cette perte d'identité permet de lui faire apprécier son origine

⁵⁵ Ce fait se rapporte à Athos qui a pendu Milady lorsqu'elle était encore son épouse en découvrant les traces de son infamie. Sylvandire est une traîtresse comme Milady et elle sera punie. Le ton du roman est beaucoup plus insouciant que celui des *Trois mousquetaires*, donc personne ne périt.

⁵⁶ Le chevalier des Grieux, dans *Manon Lescaut* (1731), séjourne également en prison à cause de son amante. Fabrice Del Dongo, dans *La chartreuse de Parme* de Stendhal (1839) réussit son évvasion de sa prison.

modeste, malgré son nom aristocrate. Roger, qui est « un hercule » (287),⁵⁷ tente de s'évader à deux reprises et se blesse gravement. Pour reconnaître les aptitudes de ce dernier, le narrateur fait indirectement l'éloge des gens de la campagne, d'où il vient lui-même (en effet, il est né dans un petit village de Picardie et il y a vécu jusqu'à ce qu'il déménage à Paris): « Il avait l'intelligence de l'homme élevé à la campagne et habitué à se tirer de lui-même des mille petits embarras de la vie » (261). Pendant son enfermement injuste, il ne pense qu'à se venger de Sylvandire, « cette sirène ardente, cette voluptueuse enchanteresse qui, sous une merveilleuse enveloppe, cachait une si hideuse réalité » (313), tant similaire à Milady. Son séjour en prison le comble de désespoir.⁵⁸ Les scènes de prison ajoutent du suspense et servent à rapporter des monologues du protagoniste, ce qui autorise le lecteur à mieux le comprendre et observer comment il agit devant l'adversité : « j'ai fait ce que j'ai dû faire, j'ai fait ce que je ferai encore ; car il n'y a qu'un honneur dans ce monde et qu'une manière de l'envisager » (300).

Roger s'endurcit le plus à cause de la prison et de la déception amoureuse, mais il apprend une leçon de chaque épreuve. Paris l'a formé en lui infligeant des trahisons et des peines, mais aussi en lui apportant de l'amitié. Le bilan de l'apprentissage parisien est mitigé : Roger a beaucoup appris, mais il a beaucoup

⁵⁷ Cette référence à un personnage mythologique fait appel aux connaissances populaires du lecteur pour illustrer la force immense du jeune homme et sa combattivité (le narrateur admire vraiment ces qualités et il ne s'en moque pas). Cet épithète fait aussi penser à Candide et à l'Ingénu de Voltaire.

⁵⁸ Le séjour en prison de Roger et ses tentatives d'évasion ressemblent à ceux de Milady qui parvient à séduire son geôlier pour en sortir, et ceux d'Edmond Dantès dans Le comte de Monte-Cristo, qui s'échappe du Château d'If en prenant la place d'un des détenus morts la veille.

souffert. Pourtant, il ne reste pas amer et vindicatif comme le fait Gilbert. Roger vit le parfait amour, il possède de l'argent et il a accompli tous ses buts.

VI. La réussite / la conclusion du roman.

Tout est bien qui finit bien, pareillement à un conte de fées. Bettelheim différencie le conte de fées du mythe : le mythe a presque toujours une fin pessimiste et tragique. Nous avons déjà mentionné le mythe de d'Artagnan. Il meurt à la fin du troisième tome, rejoignant la théorie de Bettelheim qui suppose que : « myths project an ideal personality acting on the basis of superego demands, while fairy tales depict an ego integration which allows for appropriate satisfaction of id desires. This difference accounts for the contrast between the pervasive pessimism of myths and the essential optimism of fairy tales » (37). L'optimisme est certainement un des traits caractéristiques de Dumas. A la fin, les fiancés Roger et Constance veulent rendre visite à un ambassadeur persan de passage à Paris, le jour de leur mariage. L'ambassadeur n'est autre que l'Indien Afghano (nom exotique et inventé par l'auteur qui traduit l'attrait d'un nouveau monde à l'époque) qui s'est associé avec Sylvandire dans le but de se venger de Roger. Ce dernier va donner à Sylvandire l'héritage de son propre père, mais elle exige plus d'argent et elle menace de tout révéler s'il ne lui verse pas six cent mille livres dans deux heures. Leur supercherie découverte (grâce à l'aide du marquis de Cretté qui sauve ainsi son ami du scandale), Sylvandire et l'Indien acceptent de partir avec leur argent et de ne plus revenir à Paris.

La fin est digne de celle d'un conte de fées : « the hero is rewarded and the evil person meets his well-deserved fate, thus satisfying the child's deep need for justice to prevail » (Bettelheim 144). Le héros trouve aussi le vrai amour après avoir surpassé des épreuves initiatiques difficiles : « the fairy tale offers the story of the unnoticed little boy who goes into the world and makes a great success of life. Details may differ, but the basic plot is always the same : the unlikely hero proves himself through slaying dragons, solving riddles, and living by his wits and goodness until eventually he frees the beautiful princess, marries her, and lives happily ever after » (Bettelheim 111). Dumas utilise ce modèle dans Sylvandire et Roger accomplit tout cela. Le narrateur conclut alors : « Il est inutile de dire⁵⁹ que Constance et Roger sont encore cités, non pas à Paris, où les grands exemples se perdent vite, mais à Loches et dans les environs, comme le modèle des ménages » (377). Ici, le narrateur expose une fois de plus sa préférence pour la province qui lui semble plus authentique et sincère. En outre, la fin n'est pas ouverte et le roman ne se termine pas dans le suspense comme dans Les trois mousquetaires et Joseph Balsamo. Le narrateur ne laisse pas présager une suite puisqu'il arrive à l'aboutissement de l'histoire et sa dernière phrase concerne Roger et Constance dont le lecteur connaît la vie future. Les deux autres romans, cités ci-dessus se terminent sur les personnages historiques de son éminence dans Les trois mousquetaires et de Louis XVI et Marat dans Joseph Balsamo, dans le

⁵⁹ Le narrateur fait usage de cette expression à plusieurs reprises ; par exemple : « Il est inutile de dire que ce fut celle de deux enfants purs et chastes » (130). Ce phrasé montre encore la connivence du narrateur et du lecteur à qui il remémore une évidence. Cette expression est d'ailleurs inutile et elle peut être éludée, mais elle est utilisée pour renforcer les arguments et les descriptions, et pour se rappeler à l'attention du lecteur.

but d'indiquer qu'un personnage fictif fait partie d'un grand contexte historique accompagné de personnages qui ont réellement existé.

VII. Comparaison de Sylvandire et des Trois mousquetaires.

Comme nous l'avons dit plus haut, il existe des similitudes dans les personnages et les situations qui y figurent : tout d'abord, le personnage principal, que ce soit d'Artagnan ou Roger, est un jeune provincial qui, sur le vieux cheval familial, vient chercher fortune à Paris, muni d'une lettre de recommandation de son père, lequel le met en garde contre lui-même : « Vous êtes un bon et brave cœur, mais vous avez une mauvaise tête ; défiez-vous donc de vous-même encore plus que des autres » (Sylvandire 141). Les parents restent présents tout au long du roman, contrairement à ceux de d'Artagnan, et ils servent également d'initiateurs et de conseillers.

Les deux jeunes hommes sont des bretteurs hors pairs et courageux. Le critique Brady voit trois éléments importants à l'intrigue des Trois mousquetaires, qui s'appliquent aussi parfaitement au roman de Sylvandire : « L'épée (symbole du militaire), la lettre (symbole du pouvoir aveugle et de la communication masquée), et la robe (symbole de la magistrature comme de la femme) » (216). L'épée fait corps avec le héros, qui porte une lettre importante, et qui va se heurter au pouvoir (la prison pour le chevalier d'Anguilhem et les manigances des huissiers et hommes de loi comme son beau-père) ; Roger va connaître, pareillement à d'Artagnan, deux femmes qui s'opposent en caractère : la sienne, Sylvandire, ingrate, arriviste et

vénale, pareille à la redoutable Milady de Winter, mais moins méchante que celle-ci, et son vrai amour, la douce et aimante Constance. Celle-ci et l'amante de d'Artagnan sont prénommées pareillement et elles ont les mêmes qualités de constance et de fidélité, propres à leur prénom.

Dumas reprend des noms dans Les trois mousquetaires qu'il utilise dans Sylvandire : par exemple, Maître Coquenard est le père de Sylvandire, mais c'est aussi le nom du procureur dans Les trois mousquetaires, mari de la maîtresse de Porthos. Tréville est un jeune ami de Roger, mais ce nom est aussi donné au capitaine des mousquetaires. Ceci démontre bien la parenté de ces deux romans. Cependant, les caractères changent quoique les noms restent identiques (excepté les Constance qui sont la copie l'une de l'autre). Il semble que Dumas ait gardé ces noms à dessein, pour les développer plus tard, puisque Sylvandire est le modèle. Constance est un prénom qui a une signification idéale pour une jeune femme douce. Coquenard est un nom à consonance comique (à cause de l'image du coq et du suffixe péjoratif « ard »), donc il sera utilisé pour un personnage ridiculement sévère dont on peut se moquer. De Tréville est un nom noble et il est porté par de vaillants hommes. Les noms ayant une signification aident à la caractérisation des personnages.

En outre, le personnage de l'homme qui a épousé une femme séduisante mais insensible, qui découvre qu'elle l'a trahi, et la condamne à disparaître, ressemble à Athos qui fait périr Milady. Pourtant, le roman des Trois mousquetaires ne s'appelle pas Milady. Le lecteur peut alors se demander pourquoi l'auteur a donné en titre le nom du personnage féminin de Sylvandire, et non pas celui du personnage principal

qui fait son apprentissage tout au long du roman. C'est probablement pour donner de l'importance à Sylvandire qui va modifier le destin de Roger et qui va lui permettre de décider de sa vie. L'amour est le moteur de Roger (et par extension la vengeance) et il tombe amoureux dès le début du roman ; mais les motivations de d'Artagnan sont sa carrière avant tout, l'amour vient en seconde place et les femmes qu'il a aimées ont disparu. Dumas signale dans ses titres la personne qui aura une influence sur son protagoniste ; les trois mousquetaires sont plus importants que Milady car ils se retrouvent dans d'autres tomes et leur amitié est indestructible. Dans Sylvandire, les femmes jouent un rôle plus important. Après un roman d'amour et d'aventures, Dumas décide de changer de cap et de se concentrer sur l'apprentissage et l'aventure, avant l'amour. Son étude de caractères se développe dans Les trois mousquetaires ; il inclut plusieurs personnages importants, à la différence des multiples personnages mineurs de Sylvandire qui disparaissent aussi vite qu'ils sont apparus. De plus, Brady affirme, dans sa critique des Trois mousquetaires que : « Dans cette lutte entre le Bien et le Mal, il faut donc voir un épisode de la lutte qui oppose l'Homme à la Femme dans son aspect terrible : son adversaire, c'est l'Eternel Féminin » (225). Chez Dumas, la femme est souvent une adversaire très attirante.

Par ailleurs, alors que le drame est moins intense dans Sylvandire que dans Les trois mousquetaires, les personnages sont plus drôles et les aventures plus nombreuses. Le narrateur ironise constamment envers son personnage principal et lui fait vivre des aventures extravagantes, dignes d'un roman picaresque, tel que le naïf ridicule qui est jeté en prison après la dénonciation de son épouse qu'il croit parfaite.

De plus, les amours de Roger ne finissent pas tragiquement : au contraire, Constance ne meurt pas, (loin de la Constance de d'Artagnan qui meurt dans les bras de celui-ci, empoisonnée par l'infâme Milady), elle retrouve son amant et ils se marient, débarrassés de Sylvandire qui va chercher fortune ailleurs. L'ironie n'est point absente dans Les trois mousquetaires ; le narrateur fait toujours entendre sa voix et se moque de son protagoniste, mais il le fait moins souvent (la carrière de d'Artagnan est prise plus au sérieux). Il semble qu'un de ses buts, dans Sylvandire, soit de privilégier la comédie à travers les aventures drôles de Roger.

Le narrateur garde les mêmes procédés de caractérisation de son personnage principal. L'image de la bête féroce est inhérente à ces héros qui possèdent une forte personnalité. Au même degré que D'Artagnan et Gilbert, Roger est comparé à un animal : il tournait autour de sa cellule « comme un ours autour de sa cage » (263). Dans sa prison, « il s'approcha machinalement du tour, mangea et but comme eût fait un animal altéré et affamé ; puis il se mit à tourner tout autour de sa chambre d'un mouvement lent et régulier, comme fait une bête féroce dans sa cage [...]. Un instant, il eut l'espoir qu'il allait devenir fou ; et il poussait, à cette pensée, des éclats de rire sauvages » (298). Cette scène fait penser à des dessins animés ou des bandes dessinées où le protagoniste est poussé à l'extrême. L'animalité chez l'être humain est fascinante et Dumas en exploite l'attrait. Le peintre Charles Le Brun (1619-90) avait déjà esquissé des portraits d'animaux à partir des traits humains, pour les comparer et créer un système de physionomies (le caractère humain s'apparente à celui de l'animal, selon sa ressemblance). En outre, l'animalité s'apparente aux contes

de fées. Bettelheim stipule que le côté animal et spirituel de notre personnalité doit se réintégrer pour le bonheur humain (146). L'homme animal n'est pas heureux car son caractère est tourmenté (tel que le loup-garou). Dumas utilise aussi cette imagerie d'animal sauvage pour frapper le lecteur.

En outre, dans Sylvandire, le narrateur omniprésent tient son propre rôle et il fait partie intégrante de la narration. Par son entremise, il attribue, en même temps, un rôle au lecteur : celui d'être le témoin de l'histoire de Roger qu'il narre. Mais le rôle attribué au lecteur est minimisé car il se cantonne à être dirigé par le narrateur. Ceci est typique du style de Dumas qui aime jouer avec le lecteur. Dans la presse de son époque, puisque le feuilleton se suivait par épisodes, il était bon de rappeler les précédents. Dumas a cette particularité de s'adresser au lecteur comme s'il était son ami. Il vise à lui donner des modèles de conduite dans la vie de tous les jours, mais en même temps à le faire évader du réel grâce à des histoires divertissantes voire abracadabrantes. L'apprentissage de Roger peut donc servir de modèle à ceux qui l'ont lu. L'auteur joue admirablement sur les deux tableaux et il parvient à « instruire et amuser » (Mes mémoires 1237), le but qu'il s'est toujours donné.

VIII. Les rôles du narrateur et du lecteur.

Le narrateur s'implique énormément dans son roman de Sylvandire, davantage que dans Les trois mousquetaires et Joseph Balsamo. En effet, son rôle est de raconter son histoire comme si elle était orale et apparentée au folklore. Ceci rappelle l'oralité que mentionne Vladimir Propp quand il compare le folklore et la

littérature : « Folklore is the product of a special form of verbal art. Literature is also a verbal art, and for this reason the closest connection exists between folklore and literature, between the science of folklore and literary criticism » (6). Voici un exemple de la narration quasi orale de Dumas dans Sylvandire : « Cependant, une occasion se présenta. Racontons comment le chevalier Roger-Tancrede s'empressa de la saisir aux cheveux » (50). Ces descriptions imagées et populaires rendent le récit encore plus verbal. Le narrateur se met en scène directement dans celui-ci, tel que dans le titre du chapitre quatre qui s'intitule : « Où il est démontré par l'auteur que les pères et mères qui ont des filles au couvent peuvent dormir sur leurs deux oreilles » (76). Il utilise également la première personne « je » et il s'adresse à ses lectrices : « Et maintenant que j'ai caractérisé les deux amours de Roger, c'est aux femmes de dire duquel de ces deux amours elles préfèrent être aimées » (228). A la recherche de la complicité du lecteur, il lui parle directement. Il révèle même ses intentions d'auteur, d'avoir le pouvoir de supprimer tel ou tel personnage : « Passons de maître Bouteau, avec lequel nous avons voulu en finir tout d'un coup, au marquis de Cretté, avec lequel, grâce à Dieu, nous n'en avons point encore fini » (350). L'intérêt de ce style de narration est aussi de rendre le récit plus vivant.

Un autre effet stylistique inclut les exclamations qui incitent au suspense. En même temps, le narrateur domine les pensées du lecteur et lui montre le chemin à suivre. Le lecteur se laisse alors porter et guider :

Pauvre Roger ! Pauvre Constance ! Peut-être, grâce à cette imprudente exclamation qui vient de nous échapper, nos lecteurs se figurent-ils pouvoir

deviner déjà quels incidents funestes menacent l'avenir amoureux de nos deux jeunes gens ; mais dussions-nous blesser leur amour propre à l'endroit de la pénétration qu'ils ont ou qu'ils croient avoir, nous leur affirmons que, quelles que soient leurs suppositions, ces suppositions ne peuvent avoir aucun rapport avec les événements étranges qui nous restent à leur raconter. (144)

Par ailleurs, le rôle du narrateur dumasien est de maintenir le contact avec le lecteur et de se mettre en scène en tant que conteur ; par exemple, dans Joseph Balsamo, le narrateur dit : « il est temps de revenir à Gilbert ; dans cette chambre de la rue Saint Claude où nous avons déjà introduit nos lecteurs » (132). Comme le suggère Queffélec :

Par cette figure, l'auteur du roman populaire s'octroie dans son œuvre le rôle du conteur des littératures orales, simple support de la parole mythique [...]. En recréant, dans une certaine mesure, des conditions de communication, d'échange, analogues à celles du mythe ou du conte, le feuilleton a contribué à renforcer dans le roman cette figure du narrateur-conteur. (« L'auteur en personne dans le roman populaire » 13)

Le narrateur ou « le Moi de l'auteur » (Queffélec 14), c'est-à-dire le narrateur qui s'implique dans le récit, forment donc un personnage à part entière. Le narrateur fait des commentaires internes (par le biais de sa propre voix) avec deux types de digressions diverses : « celles qui installent la figure de l'auteur comme maître de la fiction, celles qui l'installent comme maître du savoir » (Queffélec 14). Dans la première, il utilise le « nous, » montrant qu'il est le créateur ; dans la deuxième, il se

met en position de vulgarisateur du savoir de son époque, avec « la figure de l'auteur comme Moi social » (Queffélec 14). Dumas le fait souvent en utilisant le ton de la conversation ou en expliquant discrètement (en passant), et non en donnant de longues explications ainsi que le font souvent Balzac ou Hugo.

Le narrateur ajoute d'infimes détails, tels que la petite souris qui rend visite à Roger dans sa prison, dans le but d'être le plus précis possible pour que le lecteur s'imagine parfaitement la scène qui se déroule presque devant ses yeux : « on comprend si les chats, les souris et les rats étaient à l'aise dans une pareille salle » (260). Puis il converse avec le lecteur : « Dans des circonstances pareilles, quoique moins importantes, nous avons déjà vu Roger à l'œuvre. La résolution une fois prise, le lecteur sait donc quelle persistance il mettait à l'accomplir » (259). Non seulement le narrateur entretient un lien de complicité avec le lecteur, mais encore, il a un rôle éducatif : par exemple, il explique que le thé n'avait pas encore été consommé à l'époque où se déroule notre histoire. Il s'amuse clairement à éduquer et à narrer.

Le narrateur utilise un système de narration particulier à ce roman : chaque chapitre comprend un titre d'une ou deux longues phrases, comportant une sorte d'adage ou des leçons ironiques et comiques tels que : « comment le chevalier d'Anguilhem, que les dames de Loches et de ses environs appelaient, les unes, le Beau Roger, et les autres le Beau Tancrède, s'aperçut qu'il avait un coeur » (chapitre II) ; dans d'autres, il parle de son lecteur, son ami et son confident : « Comment, au moment où le chevalier était en proie au plus profond désespoir, un homme qui lui était inconnu vint lui faire une proposition à laquelle il ne s'attendait pas, ni le lecteur

non plus » (chapitre XIII). Ici, Dumas paraît dicter au lecteur les sentiments qu'il devrait éprouver car il s'impose à sa place et le manipule (il veut que tout soit clair et que tout arrive de la manière qu'il l'entend). L'usage de l'adverbe « comment » rappelle les romans chevaleresques. Comme le dit le critique Claude Schopp dans sa préface au roman, ce procédé permet une :

constante linéarité de l'intrigue dont le sujet est toujours le chevalier d'Anguilhem [...] ; mais en même temps, ils [les titres] en soulignent par leurs « comment » répétés, la manière, c'est-à-dire l'ingéniosité de l'auteur à ménager les ressorts de l'intrigue, dans une esthétique de la surprise renouvelée qui construit une connivence entre auteur et lecteur, aux dépens de tous les personnages, mais plus particulièrement, aux dépens du chevalier d'Anguilhem [...]. Cette mise en distance ironique du héros, c'est celle d'un double, considéré avec ironie, certes, mais aussi avec tendresse. (31)

Presque tous les titres de chapitres commencent par « comment » ou « où, » et plusieurs se finissent avec « et ce qui s'ensuivit » et ils traitent tous du chevalier d'Anguilhem, contrairement aux chapitres variés des Trois mousquetaires ou de Joseph Balsamo qui contiennent un foisonnement de personnages. Dumas utilise ce procédé pour insister sur la multiplicité des aventures de Roger et ses réactions (et c'est encore, bien sûr, dans le but de guider le lecteur). Chaque chapitre se termine avec un indice de ce qui va se passer dans le suivant : par exemple, le chapitre XX, intitulé « comment le chevalier d'Anguilhem, voyant qu'on ne lui donnait pas la permission de sortir, résolut de sortir sans permission » (249), se termine par les mots

« son évasion » et traite de ses projets pour y parvenir. Le chapitre suivant relate son évasion : « comment le roi oublia de réparer l'injustice qui avait été commise vis-à-vis du chevalier d'Anguilhem et de ce qui s'ensuivit » (259). L'utilisation ici du verbe « oublier » fait sourire car le roi ne fait aucun cas du chevalier et donc il ne l'oublie pas. Ceci atteste que Roger croit naïvement que le roi pense à lui, l'innocent en prison.

Dans Sylvandire en particulier, l'abondance des adjectifs et des répétitions dans le style de Dumas existent à dessein, pour guider le lecteur. Ce style n'est pas nouveau, mais Dumas apporte de l'humour et, par ce biais, la connivence avec le lecteur, comme si le narrateur révélait des secrets que lui seul connaît, faisant donc une faveur au lecteur de le mettre dans la confiance de ce qui se passe dans la tête de son protagoniste.

Les péripéties priment sur le portrait de caractère, ici, au même degré que dans Joseph Balsamo. Roger est le jouet du narrateur qui le bouscule dans de nombreuses aventures, parfois extrêmes (l'évasion dangereuse de la prison) ou exagérées (l'apparition du fantôme de Constance pour le faire renoncer à la prêtrise), mais toujours drôles. De petits personnages font leur apparition le temps d'un chapitre, et disparaissent précipitamment, au gré du narrateur qui en dispose : Tréville, un des jeunes hommes qu'il rencontre à Paris, est blessé à mort dans un duel ; le comte Olibarus, le codétenu de Roger, prépare leur évasion et trépassé en s'évadant, le père de Sylvandire, le juge qui s'occupe de l'affaire de l'héritage de Roger, meurt subitement d'apoplexie, excuse de Dumas pour traiter de l'héritage de

Sylvandire. Ces personnages secondaires⁶⁰ servent à faire valoir le personnage principal et à lui donner la réplique. En tout cas, aucune de ces morts n'attriste ou ne choque (elles servent juste à achever un personnage qui ne sert plus), contrairement à celle de Constance, tragique, dans Les trois mousquetaires, ou celle de Milady, frappante. Dumas ne semble pas préoccupé par la vraisemblance dans Sylvandire. Son but est de narrer une histoire plaisante, distrayante et éducative, mais il ne s'attache pas à insister sur d'autres intrigues telles qu'il le fait dans Les trois mousquetaires, Joseph Balsamo ou Le comte de Monte-Cristo. Roger est le seul et unique héros et c'est son histoire qui est développée : son apprentissage réussi de la vie.

L'image du jeune naïf provincial qui fait son apprentissage de la vie élégante (identique à Dumas) se retrouve dans l'histoire et le parcours de Roger auprès de son initiateur, le marquis de Cretté, et dans celle de d'Artagnan auprès d'Athos. Après ces épreuves initiatiques, il devient un adulte car il a connu l'amour des sens et du coeur, l'amitié, le malheur, la fortune, mais il reste jeune dans nos esprits, contrairement à d'Artagnan qui va mûrir et évoluer encore dans trois tomes.

Comme nous l'avons dit, Dumas écrit là un de ses premiers romans, après ses premières expériences en poésie, au théâtre, dans les récits de voyage et dans le feuilleton (dans les années 1836-38, juste avant de se lancer dans le roman). Il est déjà connu du public à cette époque-là. Véronique Marta affirme que la première

⁶⁰ Dans cette deuxième moitié du roman, il existe beaucoup de personnages secondaires qui correspondent au nombre d'aventures (chaque aventure amène un nouveau personnage).

publication « coïncide souvent avec un moment de maturation du travail littéraire » (36) et que cela ressemble fort à l'apprentissage d'un novice. C'est « une épreuve : elle a une valeur initiatique puisqu'elle constitue un seuil symbolique, relativement identifiable dans un espace où l'indétermination qui domine le fonctionnement de l'institution littéraire rend problématique l'accès clair et définitif à une quelconque identité » (34). C'est le cas de Dumas qui s'essaie à un nouveau genre littéraire, action vue comme une épreuve initiatique mais aussi comme désir. En effet, Marie-Odile André et Johan Faerber estiment que : « c'est bien en tant que mythe, production imaginaire, objet de désir et, par la même, objet de discours que le premier roman existe » (11). Comme nous l'avons dit, Dumas crée le mythe de d'Artagnan.

L'écriture d'un premier roman met l'auteur dans une position difficile. Pour Pierre Verdrager, « le phénomène du premier roman présenterait une certaine vulnérabilité en ce qu'il ne saurait toujours convenablement satisfaire à l'épreuve de l'authenticité » (24). Si le premier roman n'est pas le fait d'un auteur inconnu, la critique se veut d'autant plus sévère. C'est presque ce qui est arrivé à Dumas : son roman de Sylvandire a été ignoré. Néanmoins, même si ce n'est pas un chef d'oeuvre comme Les trois mousquetaires ou Le Comte de Monte-Cristo qui sont menés de main de maître et avec précision et minutie, ce n'est pas un roman mal écrit ou ennuyeux. Dumas y maîtrise l'enchaînement des péripéties, le rythme et l'humour. Pourtant, la façon dont il fait disparaître les personnages qui ne lui servent plus semble maladroite car le lecteur veut en savoir plus et il s'interroge sur ces disparitions si rapides, arbitraires et peu réalistes. D'autre part, le narrateur dirige

tellement le lecteur qu'il ne lui laisse aucun moyen de s'évader et d'imaginer (sauf lorsqu'il laisse une fin ouverte). Par contre, il le fait rêver au temps passé en lui décrivant des moments ou moeurs historiques. Les aventures dans Sylvandire s'avèrent parfois trop excessives, c'est-à-dire invraisemblables. Mais c'est sûrement fait exprès : Dumas s'amuse en créant des personnages extraordinaires et en leur faisant vivre des aventures au niveau de leur caractère. Rien ni personne n'est banal chez lui.

Nous allons, dans le chapitre suivant qui traite de Gilbert, découvrir un jeune homme du peuple, qui n'a rien de banal, et qui tend même à sortir des clichés et des personnages stéréotypés : il est unique en ce qu'il subit l'influence de Rousseau, son maître à penser, qu'il a la chance de rencontrer, et en ce qu'il ne réussit pas son apprentissage.

Chapitre 5.

L'apprentissage de Gilbert dans Joseph Balsamo.

Joseph Balsamo (1846-49) n'est pas un roman d'apprentissage typique, tel qu'on le pratique au dix-neuvième siècle. Le but de ce chapitre est de démontrer qu'Alexandre Dumas en écrit un unique, fait d'aventures, de politique, d'histoire et de fantastique. Ce roman intrigue le lecteur car il présente une multitude de personnages qui vivent chacun leur propre histoire, presque tous indépendamment des autres. Il existe peu de critiques qui s'y sont intéressés, probablement à cause de sa non-reconnaissance littéraire dont nous avons déjà parlé. Ce roman est ignoré à tort, parce qu'il est foisonnant et original, et il met en scène des personnages qui ont vraiment existé, tel que Jean-Jacques Rousseau. Le fait de le faire revivre et de lui attribuer le rôle d'un initiateur n'est pas commun. L'auteur expose non seulement une période historique (la pré-Révolution française), mais aussi des idées philosophiques (celles de Rousseau). Le thème de la paternité (à travers le personnage de Rousseau) est donc lié à l'Histoire. Le personnage historique devient réel et vivant et il prend la parole que lui prête l'auteur, tout en gardant sa propre voix : par exemple, Dumas fait parler Rousseau à sa façon tout en gardant la personnalité du philosophe qu'il a décrit lui-même dans ses œuvres.

Au lieu de nous décrire un jeune homme brillant qui réussit son apprentissage comme d'Artagnan ou le chevalier d'Anguilhem, le narrateur préfère nous présenter un personnage ambigu, Gilbert, un héros et un antihéros à la fois : il est courageux

face au danger, incorruptible, travailleur et intègre, mais en même temps, voyeur, cruel, orgueilleux, vindicatif et sombre. Le but du narrateur est de maintenir le suspense avec un personnage inconstant et contradictoire. Il laisse présager que Gilbert va commettre l'irréparable et il divulgue peu à peu des indices, au fil des épisodes et des aventures. Les péripéties peuvent amener à renverser le caractère initial du personnage, c'est-à-dire que le narrateur dumasien joue avec son personnage dont la vie et la personnalité sont guidées et définies par l'Histoire et les rebondissements. Ce dernier est le produit de l'environnement qui l'entoure : par exemple, un adolescent malheureux peut tourner mal à un moment donné, mais peut faire face à un revirement. En décrivant un jeune homme imparfait, le narrateur le rend plus crédible ; il autorise le lecteur à s'identifier à celui-ci et de profiter de son expérience pour en tirer des leçons positives. Effectivement, un jeune homme au passé trouble peut se racheter et peut réaliser ses rêves malgré un mauvais départ. Le contexte de la pré-Révolution française rend cela possible car la révolution va tout bouleverser radicalement. Gilbert devient le creuset des idées qui vont mener à l'évolution sociale (à l'image de son propre changement). L'expérimentation de Dumas est de développer l'histoire d'une période à travers la vie extraordinaire de Gilbert, un pauvre paysan, qui rejoint les révolutionnaires (dans le troisième tome, Ange Pitou).

Bien qu'il soit un personnage important, le jeune Gilbert n'est pas le personnage principal du roman, mais un des principaux, partageant la première place

avec l'énigmatique Joseph Balsamo.⁶¹ C'est pour cela que Dumas les a cités respectivement dans le titre et dans le sous-titre. En effet, ce dernier s'intitule Mémoires d'un médecin, faisant directement référence à Gilbert. Le narrateur le dévoile petit à petit, au fil de la narration. Le lecteur apprend assez rapidement que Gilbert veut devenir docteur et se mettre au service des autres. Par ailleurs, c'est celui qui va faire son apprentissage dans le roman : c'est un adolescent désœuvré qui veut échapper à la médiocrité de sa condition. Pourtant, il ne suit pas une formation traditionnelle : il subit des épreuves, mais il devient vindicatif, et ne cherche qu'à se venger des Taverney, les aristocrates désargentés chez qui il vit au début et qui l'utilisent en tant qu'homme à tout faire. En cela, il joue un rôle déclencheur dans le destin de cette famille. L'élément passionnel et tragique vient de lui. En outre, Gilbert se révèle être un jeune homme fier et arrogant, calculateur, philosophe et adepte de Jean-Jacques Rousseau, dans des lieux aussi variés que le domaine des Taverney où il a grandi, la cour du roi à Versailles où il suit Andrée (la fille du baron de Taverney), et Paris où il entreprend son éducation.

Gilbert sert de prétexte à notre auteur dans plusieurs chapitres pour mêler le roman d'apprentissage à la comédie d'intrigues (par exemple, Gilbert se retrouve chez la Du Barry à la cour du roi), puis au roman politique (par l'entremise de Rousseau qui l'éduque, ou par celle de Joseph Balsamo qui comploté contre le roi

⁶¹ L'intrigue dense prime sur l'histoire : on passe des aventures d'un personnage à celles d'un autre au moyen d'un ingénieux enchevêtrement de leurs parcours respectifs. Globalement, le récit se partage entre le monde de la cour (le roi, le clan Du Barry, Richelieu, Andrée), celui des serviteurs (Gilbert, Nicole) et celui de Balsamo (ses activités secrètes, sa femme Lorenza, le sorcier Althotas).

Louis XV), enfin au roman historique (l'époque traitée est la pré-Révolution française, et les éléments fictifs représentés dans le roman se déroulent très précisément de 1770 à 1774). Joseph Balsamo n'est donc pas un roman d'apprentissage pur. Le roman d'apprentissage devient plutôt une plateforme expérimentale. Ce mélange de genres modifie profondément les éléments du roman d'apprentissage et en fait un genre qui est propre à Dumas : un roman populaire fait de plusieurs genres. Au lieu de prendre comme toile de fond le genre de cape et d'épée (tel qu'il le fait dans Les trois mousquetaires), Dumas utilise le cadre historique, fait revivre le grand philosophe Jean-Jacques Rousseau et lui permet d'influencer son personnage de Gilbert.

I. La description du jeune homme.

Gilbert n'apparaît que dans un certain nombre de chapitres. Sa première description se trouve dans le chapitre IV dans lequel il manque de se faire écraser par la voiture à cheval de Joseph Balsamo.⁶² C'est à cet endroit, dans le roman, que le protagoniste indiqué dans le titre, et le personnage représenté dans le sous-titre se rencontrent. Le critique Claude Schopp précise dans ses notes sur Joseph Balsamo que le portrait de Gilbert rappelle également l'autoportrait de Rousseau dans ses Confessions :

⁶² Ce contact initial ne se passe pas paisiblement, tout comme celui de d'Artagnan qui est provoqué en duel par les mousquetaires.

J'étais au milieu de ma seizième année. Sans être ce qu'on appelle un beau garçon, j'étais bien pris dans ma petite taille; j'avais un joli pied, une jambe fine, l'air dégagé, la physionomie animée, la bouche mignonne, les sourcils et les cheveux noirs, les yeux petits et même enfoncés, mais qui lançaient avec force le feu dont mon sang était embrasé. (Les confessions 43)

C'était un enfant de seize à dix-sept ans à peine, petit, maigre et nerveux ; ses yeux noirs, qu'il fixait hardiment sur l'objet qui appelait son attention, manquaient de douceur, mais non de charme ; son nez mince et recourbé, sa lèvre fine et ses pommettes saillantes annonçaient l'astuce et la circonspection, tandis que la résolution se révélait en lui par la proéminence vigoureuse d'un menton arrondi. (Joseph Balsamo 80)

La description de ses pommettes est identique à celle de d'Artagnan avec « la pommette des joues saillante, signe d'astuce » (8). Dumas utilise ici des lieux communs pour décrire le physique de ses personnages (c'est à dire que la morphologie explique le caractère). Le fait que Gilbert et d'Artagnan se ressemblent tant laisse présager un destin similaire ; pourtant, ces deux jeunes hommes n'ont rien d'autre en commun et ils auront des vies très divergentes.

De plus, L'Aminot dit que Gilbert est « l'incarnation populaire » de la philosophie de Rousseau (175). Gilbert s'identifie aussi à Rousseau en aimant une femme au-dessus de sa condition (Madame de Warens pour Rousseau et Andrée de Taverney pour Gilbert) et en étant un mauvais père pour son enfant. Pareillement à Rousseau, Gilbert se sent persécuté dans cette société qui dénature et corrompt l'être

humain et qui favorise l'inégalité. Dans son Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes (1755), Rousseau affirme que l'homme primitif connaît le bonheur dans l'état de nature et que c'est l'institution (par la société) de la propriété et des lois qui a créé des riches et des pauvres. La racine du mal se trouve dans la vie sociale puisque la nature avait fait l'homme pour vivre une vie isolée et paisible. « En devenant sociable et esclave, il devient faible, craintif, rampant ; et sa manière de vivre molle et efféminée achève d'énerver à la fois sa force et son courage » (30). Dumas puise ses informations dans les écrits de Rousseau dans le but de rendre son personnage de Rousseau réel et crédible pour le lecteur. Ceci est important parce que l'auteur désire procurer à son lecteur un portrait et des idées authentiques du philosophe pour l instruire, en donnant force détails et idées.

De plus, Gilbert possède également « une certaine dose d'observation » (82) et il conduit Balsamo à la maison de ses maîtres, les Taverney. C'est là que cet étranger rencontre la jeune et belle Andrée pour la première fois : grâce à ses pouvoirs surnaturels, il l'hypnotise parce qu'il voit en elle une aide précieuse pour exécuter ses desseins funestes de faire tomber le régime de Louis XVI. Il veut apporter le bonheur aux hommes en sapant les monarchies du monde pour instaurer des gouvernements basés sur la souveraineté populaire, et ce, en commençant par la monarchie française. Ses moyens sont colossaux : sorcier et magnétiseur, il est à la tête de puissantes sociétés secrètes s'étendant à tous les continents et dont les membres appartiennent à toutes les couches sociales. L'ombre de la franc-maçonnerie se profile ici, avec son enseignement ésotérique et son désir pour le progrès de

l'humanité. Il s'avère qu'au dix-neuvième siècle, une légende laissait entendre que la franc-maçonnerie avait organisé en sous-main la Révolution Française, avec l'affaire du collier de la reine que Dumas relate dans un autre tome de la série. Il mélange habilement l'Histoire et la fiction pour en faire un genre qui lui est propre et qui passionne le lecteur en faisant appel à ses connaissances déjà acquises, en les renforçant et en apportant de nouvelles.

Gilbert n'a jamais étudié à l'école et il est autodidacte ; il sait lire et écrire, ce qui est rare pour un garçon de cette classe sociale basse à cette époque. C'est ce qui en fait quelqu'un d'exceptionnel. Cet aspect autodidacte est ce qui est original dans sa personnalité (cela n'est pas commun à la plupart des jeunes hommes en formation dans les romans d'apprentissage du dix-neuvième siècle). Il s'est formé et cultivé tout seul, avant même de rencontrer son maître à penser, « son dieu » Rousseau (498). Il répète plusieurs fois : « mais je saurai tout cela » (87), montrant sa ténacité et sa soif d'apprendre remarquables.

Gilbert a en lui « cette singulière nature, mélange de bon et de mauvais, de vergogne et de hardiesse » (86) qui intéresse et intrigue Balsamo. En effet, en général, les personnalités troubles sont fascinantes car elles sortent de l'ordinaire. Mais Balsamo ressent cet attrait pour Gilbert parce qu'il le devine tourmenté, à l'image de lui-même et il ressent de la compassion pour lui, contrairement à Rousseau qui le fustige dès qu'il apprend la vérité sur le crime de Gilbert. Les réponses du jeune homme aux questions de Balsamo révèlent son ambition dévorante :

– Pourquoi voulez-vous apprendre ?

– Pour m'élever.

– Jusqu'où ?

Gilbert hésita. Il est évident qu'il avait un but dans sa pensée ; mais ce but, c'était sans doute son secret, et il ne voulait pas le dire.

– Jusqu'où l'homme peut atteindre, répondit-il. (86)

Cette citation prouve que Gilbert ne supporte pas sa condition et qu'il ne décerne aucune limite à l'apprentissage. Ceci laisse entendre qu'il peut être capable du bien comme du mal. La dissimulation fait partie de sa personnalité trouble, mais motivée.

Le jeune homme trahit une envie de s'élever, tout en se voulant modeste devant Joseph Balsamo : « Hélas ! Monsieur, je vous l'ai déjà avoué, je ne sais rien, dit-il. Ces deux soupirs résumaient pour l'étranger une série de souffrances cachées et d'ambitions comprimées sinon déçues » (88). Plus loin, Gilbert cite même Socrate, et affiche par là son érudition : « Je sais que je ne sais rien » (206). Le narrateur, non seulement se moque également de Gilbert qui se réfère toujours à ses lectures et les applique à sa propre existence, mais encore, il semble insinuer que la vie décrite dans les romans ne dépeint pas la réalité et qu'elle est faite de clichés : « Où suis-je ? demanda Gilbert se rappelant à propos cette phrase des romans qu'il avait lus, et qui ne se dit jamais que dans les romans » (202). Cette citation explique son côté quelque peu ridicule dans sa soif d'apprendre et d'être reconnu comme érudit.

La femme de Rousseau, Thérèse, reconnaît devant son mari, que : « c'est une éducation que vous faites » (Joseph Balsamo 417), à l'image traditionnelle du maître sérieux et de son élève appliqué, au dix-huitième siècle. Pourtant, Gilbert n'est pas un

élève comme les autres ; c'est un libre penseur : « Gilbert est une sorte de bon sauvage, même si la lecture l'a déjà corrompu » (L'Aminot 171). Le maître Rousseau voit en son élève « un homme » avec un certain potentiel (432), mais il perçoit en lui le bien et le mal : « Votre regard est profond, jeune homme, et j'y cherche en vain la candeur et le calme de la jeunesse » (434), ce à quoi Gilbert répond qu'il a été malheureux et qu'il n'a pas eu de jeunesse. Néanmoins, Rousseau apprécie les « yeux si intelligents [...] de l'indomptable jeune homme » (451), plein de bonne volonté, d'acharnement et de courage. Le narrateur insiste sur ce côté ambigu de Gilbert pour démontrer qu'un apprentissage n'est pas toujours facile pour un jeune homme tourmenté ; et d'un point de vue narratif, un personnage au caractère bizarre pique la curiosité du lecteur car l'étrangeté attire plus que la normalité. En même temps, Rousseau,

comme philosophe, admirait la force de la volonté humaine, qui peut courber douze heures de suite, sous le travail, un jeune homme de dix-huit ans, au corps souple et élastique, au tempérament passionné, car Rousseau avait facilement reconnu l'ardente passion qui brûlait le cœur du jeune homme ; seulement, il ignorait si cette passion était l'ambition ou l'amour. (432)

A plusieurs reprises dans le roman, le narrateur utilise le terme de « passion » en définissant Gilbert, lequel essaie d'avoir recours à la raison (il réfléchit beaucoup), cependant il n'y parvient que rarement (ses raisonnements sont faussés). Pour Rousseau, l'excès de passion est néfaste pour l'être humain car c'est un signe qu'il a déjà été corrompu. Le thème du combat de la passion et de la raison est classique en

philosophie et il marque la dualité du genre humain, souvent contradictoire, qui correspond tout à fait au caractère de Gilbert. Ici, ce qui est expérimental chez Dumas, c'est de proposer un personnage qui tend vers le mal, dans un roman d'apprentissage, mêlé d'autres influences (dont nous avons déjà parlé).

Dès le début, Gilbert arbore une fierté et une arrogance incroyables pour quelqu'un de sa condition, et le substantif « orgueil » est maintes fois associé à son caractère, et cela, du début jusqu'à la fin du roman. Il refuse sa condition d'homme du peuple et ne veut pas en être le portrait : par exemple, Gilbert déclare à Rousseau qu'il n'écouterait jamais aux portes (lui que le narrateur dépeint comme « toujours écoutant, toujours regardant, souhaitant et regrettant », 1035) : « non, non, je ressemblerais à un laquais » (428). Pourtant il épie tous les faits et gestes d'Andrée.⁶³ On le prend pour un serviteur à plusieurs reprises : « Je ne suis pas domestique, monsieur » (84), répond-il froidement à Balsamo qui lui demande où se trouve son maître (avant que Gilbert ne parte pour Versailles). Il se dit plutôt « homme de confiance » (387) des Taverney lorsque Mademoiselle Chon, la sœur de la comtesse Du Barry, lui demande ce qu'il faisait chez eux (il a honte de sa condition d'homme du peuple qui arrive à la cour, et de son existence sans but à cette époque-là) : « Gilbert fut assez embarrassé, car il ne savait pas lui-même ce qu'il faisait à Taverney » (387). D'ailleurs, les Taverney ne le considèrent que comme un domestique et un homme à tout faire, et ils ne lui accordent aucune attention ni

⁶³ Ceci montre encore la personnalité contradictoire de Gilbert qui essaie de sortir de sa condition pauvre, mais qui n'y parvient pas malgré tous ses efforts car il n'a pas choisi la bonne voie pour y arriver et il tend vers le mal.

importance. Ils abandonnent tel un chien ce « familier sans importance » (450) lorsqu'ils quittent leur domaine, et ils le laissent sans argent, ni provisions. Ceci rappelle la situation de Rousseau, dans Les rêveries du promeneur solitaire, lorsqu'il s'exclame : « Me voici donc seul sur la terre, n'ayant plus de frère, de prochain, d'ami, de société que moi-même » (7). De là provient le désir de vengeance du pauvre Gilbert, qui a horreur de la hiérarchie et des nobles, et qui se met toujours en position de victime, alors qu'il est lui-même un bourreau. Donc l'auteur profite d'utiliser son roman pour faire des classes sociales un thème important. Il semble rejoindre les idées de Rousseau sur la hiérarchie et ses injustices. Il ne faut pas oublier que Dumas avait lui-même un nom noble, mais qu'il a préféré prendre le nom de sa grand-mère, esclave africaine, ne reniant pas ses origines et montrant ainsi sa simplicité devant les aristocrates snobs parisiens.

Au fil de l'histoire, le narrateur utilise un vocabulaire qui traite de plus en plus de la mort et de la souffrance, ce qui sert à guider le lecteur dans la compréhension de la modification progressive du caractère contrasté de Gilbert. Au début du roman, il apparaît volontaire et sympathique, mais il évolue au fur et à mesure du récit et il devient sombre et tourmenté. Le narrateur, tout en dévoilant aussi que les autres personnages ont des doutes sur Gilbert, incite le lecteur à faire de même. Très émotif et enclin à s'emporter facilement, le jeune homme a un « visage animé par un sentiment dont rien ne peut donner l'idée, si ce n'est le fanatisme du martyr » (448). Dumas utilise ici le cliché pour offrir une image commune et accessible du jeune homme ; il refuse le mystère sur son personnage et veut que le lecteur soit au courant

de tout, même des pensées les plus intimes de Gilbert. La clarté du récit est capitale dans le roman-feuilleton pour ne pas perdre le lecteur en route et garder son attention. La narration omnisciente est donc la plus facile à suivre.

Par ailleurs, la montée de la malveillance de Gilbert se fait graduellement, mais toujours par à coups ; le narrateur utilise un vocabulaire de violence avec les termes d'« éclair, » « coup, » « épée » et « fouet » au moment où il décrit les sentiments de Gilbert qui s'aperçoit que, ni Andrée, ni sa famille ne font attention à lui, alors qu'il a tout fait pour être aimée d'elle : « Gilbert baissa la tête, écrasé par ce mépris. Il y eut un éclair qui passa à travers son cœur et qui ressemblait à celui de la haine. Il eût préféré un coup mortel de l'épée de Philippe, et même un coup sanglant de son fouet. Il faillit s'évanouir » (449).⁶⁴ Gilbert semble avoir bien plus de difficultés que d'Artagnan à s'adapter parce qu'il se sent rejeté et incompris par la société, comme Rousseau qui ressent les mêmes symptômes.

II. Les initiateurs.

Dans les romans traités ici, Dumas a tendance à inclure différentes sortes de figures du père pour un jeune apprenti. Pour d'Artagnan, comme nous l'avons vu, les initiateurs masculins sont des soldats ou des hommes politiquement haut placés qui gravitent dans le même milieu. Roger reçoit les conseils d'un jeune homme et de ses propres parents. Pour Gilbert, ses initiateurs sont, l'un philosophe, l'autre sorcier, et

⁶⁴ D'Artagnan s'évanouit aussi après avoir été bastonné. Cependant, il ne ressent aucune haine parce qu'il n'est pas méprisé.

ils ne se rencontrent jamais. Gilbert entretient des relations ambiguës avec ses figures paternelles : il admire grandement Rousseau et Balsamo, mais il ne suit pas la voie qu'ils lui tracent. Ses bonnes intentions dégèrent en un crime et il rate sa formation. Jean-Jacques Rousseau représente le père sage qui donne des conseils, et Joseph Balsamo, le père qui subvient à ses besoins et l'aide financièrement, tout en essayant de le comprendre. Lorsque Gilbert rencontre Rousseau par hasard dans la forêt, le lecteur ne connaît pas l'identité du vieillard bienveillant qui lui offre l'hospitalité et un travail de copiste de musique. Ici, Dumas puise directement dans les écrits de Rousseau, tels que Les rêveries du promeneur solitaire, pour le dépeindre fidèlement, comme Rousseau le fait lui-même dans son oeuvre. Rousseau est, en vérité et dans le roman, botaniste et il recherche des réjouissances dans la nature. Par exemple, dans la deuxième promenade, Rousseau parle des prairies : « Je m'amusais à les parcourir avec ce plaisir et cet intérêt que m'ont toujours donné les sites agréables et m'arrêtant quelquefois à fixer des plantes dans la verdure » (20). Il énumère les plantes qu'il y rencontre, ce qui lui donne « toujours du plaisir » (20). En outre, il déclare : « J'appris ainsi par ma propre expérience que la source du vrai bonheur est en nous » (19), concept qu'il va essayer d'inculquer à Gilbert.

D'ailleurs, Gilbert dit à Balsamo qu'il lisait Le contrat social de Rousseau (85), et qu'il croit en ses idées révolutionnaires : « c'est que tous les hommes sont frères, c'est que les sociétés sont mal organisées, qui ont des serfs ou des esclaves ! C'est qu'un jour tous les individus seront égaux » (86). Identiquement à son père spirituel Rousseau, Gilbert, homme de la nature et idéaliste, est un révolté contre

l'ordre social. Pour lui, c'est la société qui corrompt les humains et les fait sortir du droit chemin, comme elle l'a fait avec lui-même. Gilbert et Rousseau représentent ainsi un idéal populaire. Pourtant, Schopp signale dans sa préface de Joseph Balsamo que « [...] le hasard confronte cette image idéale du père, reflétée dans les livres, avec sa réalité, un Jean-Jacques vieillissant, pusillanime, paranoïaque : il semble que cette découverte du père dégradé soit à l'origine même de son crime » (16). Cette citation défait l'image que Dumas donne à Rousseau : il ne le voit pas parfait, mais certainement pas responsable du crime de Gilbert. Dumas dépeint bien Rousseau tel que lui-même le fait dans ses œuvres. Il le rend très sympathique et crédible aux yeux du lecteur en le décrivant comme un vieillard sage et en paix avec lui-même. Le narrateur semble adhérer aux idées du philosophe sur la nature humaine parce qu'il prend la voix de ce dernier pour sermonner ou discuter avec Gilbert, lequel n'est certainement pas un noble sauvage, mais plutôt un jeune homme mal influencé par la société : l'envie et la haine se sont emparées de lui.

La personnalité de Gilbert est complexe. Le narrateur dit que c'est « une nature sensuelle par instinct, un esprit philosophique par volonté » (380). Devant Rousseau, Gilbert veut se faire humble car il dit : « je ne suis pas philosophe » (433) alors qu'il se vante d'être philosophe pour souligner sa différence des autres jeunes gens tout au long du roman. Le jeune homme avoue à son maître à penser : « Savez-vous que je n'avais jamais rêvé que cela, vivre auprès de vous ? Savez-vous que mon ambition ne va pas plus loin que ce désir ? » (430). Ici, Gilbert n'avoue pas la vérité : il cache toujours ses projets (par exemple de se faire engager comme jardinier à

Versailles pour mieux épier et se rapprocher d'Andrée), même à son protecteur. On découvre le côté menteur et dissimulateur de sa personnalité et cela ajoute au suspense grandissant.

Alors que Rousseau apparaît presque toujours avec Gilbert (le narrateur traite rarement de lui, tout seul), Balsamo a une histoire à part dans le roman, autre que sa relation avec le jeune homme. Avant d'être un initiateur, il est sorcier et poursuit ses buts politiques de saper la monarchie en place. C'est un héros philosophe, un maître à penser qui cherche l'aventure et va vers le Nouveau Monde (ce concept est révélateur des idées de Balsamo, de créer un monde nouveau et libre). Il aide financièrement son protégé, mais il est moins l'image du père que Rousseau qui apporte à Gilbert de l'affection et qui lui inculque sa philosophie.

Gilbert demande de l'argent à Balsamo pour pouvoir fuir et enlever son enfant à la naissance (Andrée tombe enceinte après avoir été violée par Gilbert et celui-ci veut lui voler leur enfant). Tenace, il finit par le convaincre : « Je suis fort, libre et intelligent ; je vivrai toujours ; je veux vivre » (1132). Balsamo le reconforte en lui disant que Dieu le soutient dans ses épreuves ; ici il joue son rôle d'initiateur qui veut former son apprenti : « [...] tu es un esprit aventureux, hardi ; tu es pétri de bien et de mal, comme une femme⁶⁵ ; tu es stoïque et probe sans affèterie ; je ferai de toi un homme très grand ; demeure avec moi » (1133). Gilbert refuse pour l'instant : « Monsieur, ma fantaisie ou mon caprice vaut toujours pour moi plus que tout

⁶⁵ Ici Dumas utilise les clichés de l'époque sur les femmes, c'est-à-dire que ce sont des créatures imparfaites, responsables du péché originel dans la Bible.

l'univers, au moment où j'ai cette fantaisie ou ce caprice. D'ailleurs, outre la vengeance, j'ai un devoir à accomplir » (1133). Cette citation révèle encore les secrets et les mauvaises intentions de Gilbert qui dit à son bienfaiteur en lui promettant de le servir bientôt : « – Que sais-tu faire ? – Rien, mais tout est dans moi » (1133). La confiance en lui est un des traits positifs du caractère du jeune homme. Balsamo lui donne un laissez-passer pour monter dans un bateau en partance pour l'Amérique et paie le voyage. L'exotisme de l'Amérique et le thème du long voyage en bateau sont des attraits supplémentaires pour le lecteur qui attend la suite.

Joseph Balsamo ne réussit pas à convaincre Gilbert de le suivre, donc il échoue dans son rôle d'initiateur, tout comme Rousseau. Il l'aide à fuir, ce qui laisse le lecteur dubitatif sur l'avenir du jeune homme. L'échec de Gilbert provient de sa résistance ou à son refus d'écouter les conseils sages de Balsamo et Rousseau, et de son entêtement à poursuivre sa vengeance quoiqu'il arrive. Ce n'est pas un apprenti modèle comme d'Artagnan qui s'associe à ses formateurs dans ses aventures.

III. Versailles et Paris.

Que ce soit pour d'Artagnan, pour Roger ou pour le jeune Alexandre Dumas, l'arrivée à Paris est un choc. Ces jeunes provinciaux sont raillés par les Parisiens dans ce nouveau monde inconnu. Par exemple, Gilbert devient la risée de la cour ; il n'y va pas pour s'y faire une place. Bien au contraire, il veut seulement suivre la jeune fille qu'il aime, Andrée. Une fois qu'il arrive à Versailles, Mademoiselle Chon, le prend sous sa protection, mais pour en faire le bouffon de sa soeur. Gilbert a besoin d'elle,

mais il ne l'estime guère. Avec son « orgueil inné » (381), il amuse les aristocrates car il se prend pour un philosophe et un futur médecin, et c'est ainsi qu'on le nomme. L'auteur intitule ironiquement le chapitre XLI « le médecin malgré lui, » (386) faisant référence à la comédie de Molière. Il met Gilbert en position grotesque, ce qui rappelle le côté souvent théâtral des romans de Dumas. On lui fait faire un habit de médecin et il en profite pour se sauver parce qu'il refuse d'obéir aux laquais et de se soumettre à toute autorité. Une autre fois, alors que le roi passe, Gilbert ignore qu'il faut ôter son chapeau devant lui. On se moque alors de lui (il supporte cela à peine, mais son amour pour Andrée et son désir de la voir sont plus forts que sa fierté devant les Parisiens) :

[...] l'amour qui bouillonnait dans son coeur brisa son orgueil.

– Excusez-moi, dit-il, je suis de province.

– Et vous êtes venu faire votre éducation à Paris, mon petit bonhomme ?

– Oui, monsieur, répondit Gilbert en dévorant sa rage. (445)

Ces dialogues donnent leur ton aux chapitres : celui-ci (XLIX) se veut ironique et drôle, tout en montrant le caractère menaçant de Gilbert. Une fois à Paris, Gilbert se perd, ce que le narrateur raille, montrant que l'apprentissage n'est pas facile, malgré une volonté de réussir à tout prix :

Maintenant qu'on se figure dans cette foule, épouvantail du Parisien lui-même, qu'on se figure Gilbert, petit, seul, indécis, ignorant les localités, et si fier que jamais il n'eut voulu demander un renseignement ; car, depuis qu'il

était à Paris, il tenait à passer pour un Parisien pur, lui qui n'avait jamais vu plus de cent personnes assemblées ! (440)

Cependant, les railleries des Parisiens et des gens de la cour le forcent à s'endurcir ; Gilbert possède une force de caractère qui lui permet de surpasser les humiliations et les difficultés. Dumas soumet ses personnages à de grandes difficultés pour pouvoir découvrir leurs capacités à se battre. Le lecteur compatit alors (au début du roman pour Gilbert, mais pas à la fin, après le viol qu'il commet sur Andrée). Le narrateur manipule les émotions du lecteur en lui montrant comment réagir face aux aventures, et en utilisant le « on, » il s'inclut lui-même. De plus, Gilbert se vante de n'avoir point demandé à manger à quiconque en chemin parce qu'il se considère fier et qu'« il vaut mieux mourir que se déshonorer » (203). Ces descriptions détaillées servent à arborer la vantardise de Gilbert (qui cache un sentiment d'infériorité) et la bataille qui se livre en lui lors de son apprentissage. Lorsqu'il arrive à Versailles, il est ébloui par le luxe de la cour : « le sentiment de sa misère et de son infériorité l'écrasait » (380), mais il ne se laisse jamais abattre très longtemps. Ici, il convient de rappeler la maxime 328 de La Rochefoucauld : « l'envie est plus irréconciliable que la haine » (111) parce que Gilbert se trouve dans ces deux états d'âme et il se complaît dans ceux-ci.

Quand Rousseau affirme que Gilbert obéira toujours à un pouvoir supérieur, ce dernier lui répond, suscitant l'admiration et l'étonnement de son maître devant tant de ténacité : « C'est vrai, murmura Gilbert en pâlisant ; mais n'importe, il faut que j'arrive. Je remuerai les pavés de Paris, je porterai de l'eau, s'il le faut, mais

j'arriverai ou je mourrai en route, et alors mon but sera atteint de même » (408). Il est vrai que dans la majorité des romans de formation, le jeune provincial rêve de Paris⁶⁶ : par exemple, Julien Sorel ne supporte pas la petitesse de la province et désire découvrir de nouveaux horizons. C'est l'utopie de la capitale qui va aider le jeune homme dumasien à prouver sa valeur :

Allons, allons, se dit Gilbert à lui-même, j'irai droit à Paris [...]. Qu'importe que l'on souffre deux heures de plus quand on est sûr de ne plus souffrir après ! A Paris tout le monde a du pain, et en voyant un jeune homme honnête et laborieux, le premier artisan que je rencontrerai ne me refusera point du pain pour du travail. En un jour, à Paris, on trouvera le repas du lendemain ; que me faut-il de plus ? Rien, pourvu que chaque lendemain me grandisse, m'élève et me rapproche du but que je veux atteindre. (395)

Ce but-là est de se retrouver auprès de sa bien-aimée Andrée. « Ce n'est pas de l'ambition, dit-il, c'est de l'amour ! » (434).

La motivation de Gilbert correspond à celle du jeune homme en formation. Il apparaît très volontaire et définit son but ainsi : « mon éducation d'abord, ma fortune ensuite » (447). A la question de comment vivre sans argent ni protection à Paris, Gilbert rétorque à Philippe de Taverney que « l'homme qui veut travailler meurt rarement de faim, là où il y a d'autres hommes qui désirent ne rien faire » (450).

⁶⁶ Ici, Dumas fait indirectement le portrait de ses lecteurs provinciaux et il donne un aspect réel à son récit. Alors que les campagnes se vident, Paris reçoit des provinciaux : 66% de la population de Paris est ouvrière en 1856 (Pichois 49). Comme le dit Pichois, « le réalisme parisien est fait par des provinciaux » (257) parce que ceux-ci sont les mieux placés pour décrire leur propre expérience.

Persévérant, il refuse de mendier ou de voler et il l'affirme avec « un superbe dédain [...], un accent de fermeté fière et sauvage » (447). Pourtant, la ville malmène le jeune homme, ce qui est normal dans un roman d'apprentissage, car elle représente un rite de passage : il faut apprendre à vivre dans la capitale pour prouver sa résistance et sa valeur face à l'adversité. L'expérience de Gilbert à Paris est plutôt négative parce qu'il y souffre et commence à y ressentir de la haine.

IV. L'amour et les épreuves.

La formation de Gilbert est liée à l'amour fou qu'il porte à Andrée parce c'est à cause de son rejet qu'il ne pense qu'à se venger. Pourtant, il est, au début, l'amant de la perfide femme de chambre d'Andrée, Nicole, qui est son homologue féminin, c'est-à-dire une sorte de paysanne perversie. Leurs relations ne sont que rapports de force. Ceci rappelle les romans libertins du dix-huitième siècle. Par exemple, Restif de la Bretonne, avec Le paysan perversie ou les dangers de la ville (1775) et La paysanne perversie (1784) fait le portrait d'un provincial venu à Paris, lequel sombre peu à peu dans la violence et la criminalité, ce qui fait écho à la vie de Gilbert qui se déroule au même moment historique de la pré-Révolution française. Cependant, Dumas fait seulement référence à ce genre et ne l'exploite pas.

Tous les actes de Gilbert sont guidés par son amour pour Andrée. A dessein, le narrateur insiste beaucoup sur le désir de Gilbert et la montée de sa rage pour préparer le lecteur à un éventuel drame et pour exposer que le personnage évolue en suivant un apprentissage différent, car il fait un détour par le mal sur le chemin du

bien. Au début, c'est de l'adoration et de la dévotion sans limites. Gilbert apparaît comme un personnage romantique qui se meurt d'amour pour sa bien-aimée, comparable à un martyr qui passe son temps à rêver d'elle. La naïveté de ses sentiments envers Andrée l'empêche d'évoluer et de mûrir, et il reste enfermé dans ses illusions.⁶⁷

Poussé par l'amour insensé que Gilbert porte à Andrée et gardant toujours l'espoir de pouvoir la séduire, il la suit à pied jusqu'à Versailles et se fait engager au château comme apprenti jardinier pour pouvoir épier ses moindres faits et gestes, comme un voyeur et un jaloux. En apercevant Andrée pour la première fois depuis son départ de Taverny, « il poussa un faible cri, puis triomphant de toutes ces émotions qui s'étaient emparées de lui à la fois, il commanda à son coeur de cesser de battre, à son regard de se fixer sur le soleil. Et la puissance du jeune homme sur lui-même était si grande qu'il y réussit » (446). Mais l'aristocrate Andrée ne le considère aucunement (ce qui crée inévitablement une souffrance, et par là même de la haine envers tous). Elle bénéficie de la bienveillance de la dauphine Marie-Antoinette nouvellement arrivée en France, elle la suit à Versailles et devient sa dame de compagnie et sa lectrice. Celle-ci ne voit pas les laquais ou les paysans comme des hommes :

⁶⁷ Dans *Les trois mousquetaires* et dans *Sylvandire*, d'Artagnan et Roger ressentent les mêmes symptômes de souffrance à cause de Constance, la femme aimée. Il semble que c'est une règle générale chez Dumas qui donne des sentiments romantiques à ses personnages. Il ne faut pas oublier qu'il a été un des premiers auteurs romantiques au théâtre, accompagné de son ami Victor Hugo.

En effet, tout cet espoir vague et indécis, qui jusque-là avait laissé tomber quelques lueurs furtives sur ces désirs insensés dont il n'osait pas même se rendre compte, tout cet espoir n'était-il pas éteint d'un coup ? A quelque degré de l'échelle sociale qu'à force de génie, de science ou d'étude, montât Gilbert, il restait toujours Gilbert pour Andrée, c'est-à-dire une chose ou un homme (c'étaient ses propres expressions) dont son père avait eu tort de prendre le moindre souci, et qui ne valait pas la peine qu'on abaissât les yeux jusqu'à lui. (487)

Le vocabulaire utilisé : « vague et indécis, » « insensés, » « éteint, » « tort, » « souci, » « ne valait pas la peine » marque la fin des illusions de Gilbert et la montée de son ressentiment.

L'amour de Gilbert est si fort qu'il garde toujours l'espoir : « [...] en connaissant cette résolution où il était de lutter avec son obscurité jusqu'à ce qu'il l'eût terrassée, Andrée applaudirait à cet effort » (487). Mais toutes les tentatives de Gilbert pour être remarqué par Andrée sont vaines ; au contraire, elle ne l'en méprise que plus, ce qui va mener au drame. La haine se substitue alors à l'amour dans le coeur de Gilbert. Cette haine n'est pas naturelle à l'homme de la nature qu'il prétend être ; mais Gilbert la ressent parce qu'il ne mène pas une existence heureuse et qu'il a été en contact avec le vice de la cour du roi et la société qui l'a corrompu. Dumas insiste sur le caractère mauvais de Gilbert, mais pas tellement sur les idées de Rousseau et de l'homme corrompu (il les sous-entend plutôt). Inévitablement, le jeune homme ne peut donc pas réussir sa formation. Sa vie n'est alors guidée que par

son obsession pour Andrée et les épreuves qu'il subit sont directement liées à elle : il essaie de prouver sa valeur à tout prix, mais à chaque fois, cela se solde par un échec.

Chaque rencontre avec Andrée bouleverse Gilbert, d'autant plus qu'il se sent de plus en plus humilié et rejeté. Le narrateur rapporte de nombreux monologues intérieurs de Gilbert qui prouvent que Gilbert réfléchit énormément et échafaude des plans pour réussir. Il essaie de se consoler, ici en pensant aux Taverney : « Oh ! Elle ignore donc que je suis aussi fort qu'eux ; que, lorsque je porterai des habits pareils aux leurs, je serai aussi beau qu'eux ; que j'ai, de plus qu'eux, une volonté inflexible, et que si je veux... Un sourire terrible se dessina sur les lèvres de Gilbert qui laissèrent mourir la phrase inachevée » (488). Le vocabulaire n'est pas choisi par hasard ici. Cette scène laisse transparaître un funeste présage sur « cette âme obscure » (489), une menace renforcée par le verbe « mourir. » Son sentiment d'infériorité s'exprime par de la vantardise : « Je suis plus grand que tous ces gens-là, car, pour tout l'or du monde, je ne ferais pas ce qu'ils font » (490). Le jeune homme du peuple se mesure avec la noblesse, mais sa noblesse d'âme se corrompt par un excès de passion. Il est guidé par la raison, mais aussi par la passion. Cette contradiction est intéressante parce que la tension dramatique arrive à son plus haut point : le lecteur est engagé dans l'intrigue car il sait que le protagoniste est capable du meilleur comme du pire. Il est non seulement calculateur, mais encore d'un tempérament de feu, qui se complaît dans une « satisfaction ardente » (433).

Le narrateur met en scène Gilbert dans des situations désespérées, pour l'en sortir et le glorifier quelquefois. Alors qu'Andrée manque de se faire écraser par la

foule en délire, il la sauve (la ville de Paris célèbre le mariage de son futur roi Louis XVI et de Marie-Antoinette en tirant un feu d'artifice qui, mal dirigé, met le feu et tue beaucoup de spectateurs, provoquant une ruée) : « lorsqu'il sentit sur son coeur cette forme, cette beauté, ce cadavre peut-être, un éclair d'orgueil illumina son visage ; le sublime de la situation, lui ! Le sublime de la force et du courage ! [...]. C'est moi qui l'ai sauvée » (587). Un peu avant cet épisode, pour pouvoir mieux épier sa proie, Gilbert va pour sauter sur le marchepied derrière le carrosse d'Andrée mais il s'y refuse car c'est la place du laquais. Il s'y tient seulement avec l'aide de ses bras « plutôt que de capituler avec sa conscience » (492) : « Eh bien, non, murmura l'inflexible jeune homme, il ne sera pas dit que je n'ai point lutté jusqu'au dernier moment » (492).

Comme pour l'excuser, le narrateur cherche à expliquer que Gilbert, qu'il nomme parfois « l'enfant » (1036), fait partie des :

coeurs forts, des tempéraments volontaires, des organisations puissantes. Ces coeurs-là s'irritent à la vue de leur sang qui coule, et leur énergie s'en accroît si sauvagement, qu'on les croirait dès lors plus haineux qu'aimants. Il ne faut pas les accuser ; chez eux, l'amour et la haine se touchent de si près, qu'ils ne sentent point le passage de l'un à l'autre [...], comme il n'était pas capable d'une longue patience, il se jeta hors de son abattement, décidé à se mettre à la poursuite de quelque énergique résolution. (488)

Ces caractérisations rappellent les tempéraments humains esquissés par Descartes dans Les passions de l'âme, et elles démontrent que Dumas s'inspire des auteurs qui

l'ont précédé. L'article LVI s'intitule « L'Amour et la Haine » et Descartes y stipule que :

Or toutes les passions précédentes peuvent estre excitées en nous sans que nous apercevions en aucune façon si l'objet qui les cause est bon ou mauvais. Mais lors qu'une chose nous est représentée comme bonne à nostre égard, c'est-à-dire, comme nous estant convenable, cela nous fait avoir pour elle de l'Amour ; et lors qu'elle nous est représentée comme mauvaise ou nuisible, cela nous excite à la Haine. (110)

Ici, la définition de Descartes de ces sentiments extrêmes, rejoint celle de Dumas dans la manière de les présenter et de les analyser. Il existe d'autres types humains chez Dumas ; par exemple, Roger-Tancrède, le protagoniste de Sylvandire, « était un de ces hommes qui comprennent parfaitement que, lorsqu'on fait honneur à son ennemi de lui proposer de lui couper la gorge, il faut faire cette proposition avec un habit de velours et des manchettes de dentelle » (241), ou encore « il était comme ces gens qui ont fait le sacrifice de leur vie, qui savent que, d'un moment à l'autre, cette vie peut leur être reprise, mais qui, en attendant, veulent passer aussi joyeux que possible les jours qui leur restent à vivre » (356). Le portrait de ces caractères communs rend typiques les personnages et aide le lecteur à les catégoriser (sauf pour Gilbert qui reste un cas à part et qui ne ressemble à nul autre).

V. Le changement de caractère et de comportement.

Tout au long du roman, Gilbert se dissimule et épie, montrant son « orgueil sauvage » (499) qu'il tente de cacher devant Rousseau qui l'a surpris en train d'espionner la maison d'en face où loge provisoirement Andrée. Son désir de s'élever le pousserait même à se trahir :

Peut-être s'il eût habité un premier étage, et si, par sa fenêtre ouverte, on eût pu apercevoir derrière lui de riches tapisseries et des meubles somptueux, Gilbert eût-il moins craint de se faire voir ; mais la mansarde du cinquième le classait encore trop bas dans les infériorités sociales pour qu'il ne mît pas une grande attention à se dérober [...]. Hélas ! L'orgueil de Gilbert le grandissait encore à ses propres yeux. (495)

La tension monte au fil du roman jusqu'à ce que lecteur soit certain qu'un méfait de Gilbert est imminent et il découvre de plus en plus de monologues de Gilbert qui devient menaçant, et sa description se modifie : il passe du charmant et mignon jeune homme au « fou dans ses accès de fureur envieuse » (608). « Lui, être chassé ! Il ferma ses poings crispés et un éclair qui fit frissonner Rousseau passa dans ses yeux » (498). Il est même dépeint tel un meurtrier alors qu'il n'a pas commis de meurtre. Par exemple, quand Andrée, évanouie, est transportée dans sa chambre, « [...] Gilbert suivait de loin et la tête baissée, ce corps inerte, morne, comme l'assassin qui marche derrière le corps de sa victime » (1021). Cette évolution apparente s'explique par le fait que Gilbert n'a pas été reconnu en tant qu'être humain. La femme qu'il désire le méprise, ainsi que la famille de celle-ci. Il n'arrive

pas à se faire aimer d'elle, ni à montrer sa capacité à évoluer et à sortir de sa condition. Il ne devient pas médecin dans ce tome, mais dans le suivant, où l'auteur va le racheter de son crime et lui permettre de devenir ce dont il rêvait. Son accès au savoir et au pouvoir n'est pas encore à sa portée dans ce roman ; il ne parvient pas à changer de classe sociale. Le caractère et le comportement de Gilbert se transforment et s'assombrissent, ce qui correspond à ce qui peut arriver dans la vie réelle où tout peut se métamorphoser rapidement. Dans le contexte d'une formation, les changements sont normaux et arrivent très souvent. Mais le cas de Gilbert est particulier parce que c'est un violeur.

De telles descriptions du changement de caractère de Gilbert sont capitales pour le comprendre. Le fait de présenter les pensées de Gilbert par des monologues est typique du narrateur omniscient de Dumas. Ses introspections témoignent de la capacité de Gilbert à analyser la situation et à agir en conséquence. Tous ces indices indiquent que la progression vers le crime est graduelle et insidieuse. Toujours en proie à une « méditation profonde [...], froid et résolu » (489), et avec une « joie sauvage » (489), Gilbert rumine sa vengeance et utilise des termes ayant trait à la guerre, la violence et l'amertume. Dans la citation suivante, Gilbert pense à Andrée, obsédé par elle :

Elle est moins forte que moi, se dit-il, et je la dominerai. Orgueilleuse de sa beauté, de son nom, de sa fortune qui grandit, insolente de mon amour qu'elle devine peut-être, elle n'en est que plus désirable pour le pauvre ouvrier qui tremble en la regardant. Oh ! Ce tremblement, ce frisson indigne d'un

homme ; oh ! Ces lâchetés, qu'elle me force à commettre, elle les paiera un jour ! Mais pour aujourd'hui, j'ai fait assez de besogne, ajouta-t-il, j'ai vaincu l'ennemi [...]. Moi qui eusse dû être plus faible, puisque j'aime, j'ai été dix fois plus fort. (736)

L'influence de La nouvelle Héloïse de Rousseau se retrouve ici : les lettres rappellent des monologues. Par exemple, la citation ci-dessous est similaire à la précédente par les nombreux points d'exclamation et l'utilisation de l'interjection « oh » et les sentiments extrêmes exprimés par le jeune Saint Preux dans une lettre à Julie : « Quelle différence, ô ciel ! de ses jours si charmants et si doux, à mon effroyable misère ! Hélas ! Je commençais d'exister, et je suis tombé dans l'anéantissement » (167).

Le narrateur, pour faire grandir le suspense, laisse présager une mauvaise action avec cette menace, « prends garde » (892), proférée par Gilbert à Andrée lorsqu'il se sent rejeté. Il fait de Gilbert un tacticien hors pair qui connaît « sa force de caractère et son esprit de conduite » (763) dans le but de déclencher les hostilités et préparer la guerre.⁶⁸ Les Taverney sont ses ennemis, et Andrée est celle dont il veut se venger : « Et tout l'amour propre de Gilbert, servant de stimulant à sa haine, fit bouillonner son sang avec une violence inouïe [...] ; comme Gilbert était un homme prudent et politique, il ne voulait pas que cette guerre commençât avant qu'il fût en mesure de la faire énergique et bonne » (762). Tourmentés, son esprit et son corps sont toujours en mouvement. « Habile comme il l'était à suivre l'exécution de sa

⁶⁸ Tout comme Roger qui prépare sa vengeance contre Sylvandire.

pensée » (1034), il promet d'accomplir un méfait très bientôt : « Gilbert avait un mérite : c'était, une fois sa résolution prise, la rapidité d'action avec laquelle il l'exécutait » (1120). Cette citation laisse présager que celui-ci va réussir son mauvais coup et le suspense monte. Tous ces avertissements ne peuvent que mettre le lecteur mal à l'aise et le rendre avide de connaître la suite.

Dumas présente une étude psychologique en formant son personnage à travers un apprentissage, venant de l'expérience, de facteurs extérieurs, de tendances innées ou de livres. Gilbert, le jeune homme solitaire, est déchiré entre deux extrêmes : le bien et le mal, se reflétant dans une période historique agitée. L'auteur utilise le roman historique comme véhicule en plaçant ses personnages dans une ère de changement.

Ajouté à cela, tout au long du roman, Gilbert est décrit comme un animal sauvage,⁶⁹ ce qui correspond à son caractère imprévisible ; par exemple, à Versailles, c'est un « ours qui s'humanise » (382), mais à la fin, il devient agressif : « il s'éloigna, bondissant à travers les massifs, comme un jeune loup blessé qui se retourne en montrant ses dents aiguës et sa prunelle sanglante » (892) ; ou encore : « une fois dans le jardin, Gilbert n'avait plus rien à craindre, il en connaissait tous les retraits comme un renard connaît son fourré » (917). Il possède son territoire et se défend pareillement à un animal féroce : « Gilbert se glissa comme un serpent jusqu'au mur » (918) ou : « [...] Gilbert, avec l'agilité et la vigueur du tigre, s'était

⁶⁹ Le public des romans-feuilletons est friand d'aventures. L'imagerie animale rappelle les bandes dessinées.

élané vers elle » (929). Il « s'enfuit comme ces oiseaux sauvages ou malfaisants qui ne veulent jamais rester à la portée de l'homme » (1037). Il évite la compagnie des hommes parce que les animaux sauvages et féroces n'appartiennent pas à ce monde. Gilbert ne paraît plus un être humain ; même s'il l'était auparavant, il n'est jamais accepté en tant qu'homme de qualité. « Gilbert avait le regard fixe et lumineux des oiseaux de proie affamés ; un sourire de timidité affectée contrastait avec ce regard comme ferait, avec le haut d'une tête sérieuse d'aigle, le bas d'une tête railleuse de loup ou de renard » (1103). Il dit lui-même : « [...] je le reconnais maintenant, j'ai agi en animal sauvage, et non en homme » (1110). Il ne peut contenir son côté bestial, ce qui rend son caractère de plus en plus intéressant pour le lecteur car ceci amène de nouvelles péripéties. Un homme aux instincts sauvages devient imprévisible parce qu'il est prêt à tout, ce qui ajoute au suspense grandissant. D'ailleurs, Dumas adopte ce registre animalier par rapport au Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes de Rousseau. *L'homo silvestris* est l'homme des bois, à l'état de nature, qui vit comme un animal. Rousseau voit l'homme tel qu'il devrait être, non corrompu par la société, donnant libre cours à ses instincts, mais non sauvage (alors Gilbert ne correspond pas à cette image). Rousseau le décrit ainsi : « En dépouillant cet être constitué de tous les dons surnaturels qu'il a pu recevoir et de toutes les facultés artificielles qu'il n'a pu acquérir que par de long progrès ; en le considérant en un mot, tel qu'il a dû sortir des mains de la nature, je vois un animal moins fort que les uns, moins agile que les autres, mais, à tout prendre, organisé le plus avantageusement de tous » (26).

Après avoir commis le viol sur Andrée, plongée dans le sommeil magnétique⁷⁰ qu'a provoqué Balsamo dans le but de la tenir en son pouvoir et l'utiliser à son service pour lire dans l'avenir, Gilbert a changé : il apparaît comme un spectre et il est devenu une âme damnée qui erre. Le vocabulaire utilisé est celui, très imagé, de la mort et de la souffrance, ajouté à celui de l'enfer :

Le jeune homme avait bien pâli depuis ce mois qui venait de s'écouler ; sa jeunesse ne se connaissait plus sur son visage qu'au feu étrange de ses yeux et à la blancheur mate et unie de son teint ; mais sa bouche, crispée par la dissimulation, son regard oblique, la mobilité frissonnante des muscles de son visage appartenaient déjà aux années plus sombres de l'âge mûr. (1035)

Cette mutation extrême témoigne que Gilbert a vieilli tout d'un coup, à cause de sa souffrance et de son crime. Son esprit torturé est intéressant à étudier. Dumas fait vieillir le jeune homme physiquement et moralement ; pourtant, il n'atteint pas la maturité d'un homme sensé et stable.

Après avoir revu Gilbert après le viol, Rousseau est « saisi de stupeur à la vue de cette figure qui n'offrait plus aucune expression des sentiments communs à la généralité des hommes » (1103). Gilbert, qui se veut maître de lui-même, ne fait pas semblant devant Rousseau et lui avoue être malheureux et désespéré, avoir pensé au suicide, chose que Gilbert sait que Rousseau réproue. Quand il apprend à Rousseau son acte horrible envers Andrée, ce dernier lui répond : « j'ai toujours prévu que vous

⁷⁰ Pichois et Pouillart affirment que les pratiques du magnétisme et de l'ésotérisme viennent des origines du romantisme, et continuent après le second Empire. Des savants de l'époque étudient les manifestations nerveuses, l'hypnotisme et la télépathie (63).

tourneriez mal ; vous êtes une méchante nature » et Gilbert lui rétorque en le blâmant directement de sa conduite : « non, monsieur, vous vous trompez ; j'ai l'esprit faux ou plutôt faussé ; j'ai lu beaucoup de livres qui m'ont prêché l'égalité des castes, l'orgueil de l'esprit, la noblesse des instincts ; ces livres, monsieur, étaient signes de si illustres noms, qu'un pauvre paysan comme moi a bien pu s'égarer. Je me suis perdu » (1105).⁷¹ Gilbert accuse à ce moment-là la doctrine de son maître, se posant encore en victime qui doute de lui-même : « Je vous avais accusé, vous, mon maître, d'être moralement la cause de mon crime, puisque je croyais n'avoir obéi qu'à la loi naturelle » (1110). D'après Gilbert, ce crime a une cause morale (Jean-Jacques Rousseau lui a inculqué ses idées) et une cause physique (Joseph Balsamo lui a prêté de l'argent pour pouvoir s'enfuir après le viol). Mais Gilbert reconnaît aussi le bon côté de son modèle, Rousseau : « je suis résolu et vous m'avez appris à me posséder » (1110). Ce dernier lui redonne un peu de confiance en soi en lui racontant sa vie malheureuse et les choix qu'il a dû faire.

Puisque Rousseau est son initiateur, Gilbert se confond sciemment avec lui. Lorsque le vieillard aborde le sujet de l'abandon des enfants en sa présence, il s'exclame, outré devant les accusations de Gilbert : « Tu as mal lu dans mes livres, comme tu lis mal dans la vie humaine ! Tu n'as vu que la surface des feuillets, comme tu ne vois que celle du visage ! Ah ! Tu crois me rendre solidaire de ton crime en me citant les livres que j'ai écrits ; en me disant : < Vous avouez avoir fait ceci,

⁷¹ Essayer de vivre sa vie en accord aux modèles des livres est un phénomène commun au dix-neuvième siècle, comme dans Madame Bovary de Flaubert où Emma prend exemple sur les héroïnes rencontrées au cours de ses lectures.

donc je puis le faire ! » (1107). Ici, Dumas puise directement dans les idées de Rousseau exposées non seulement dans L'Emile ou de l'éducation (1762) : « Celui qui ne peut remplir ses devoirs de père n'a point droit de le devenir » (21),⁷² mais aussi dans son Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes : l'esprit de l'homme bon peut être corrompu par le matérialisme. La mauvaise nature de Gilbert provient de sa corruption par la société qui l'a perdu. Il existe aussi une référence au Paysan Parvenu de Marivaux (1735), autre roman de formation, parce que Dumas mentionne un pauvre paysan qui veut réussir dans Joseph Balsamo. Le comportement de ce paysan rappelle celui de Gilbert dans son désir de monter dans la hiérarchie, mais il n'y parvient pas complètement ; Jacob, le protagoniste reconnaît lui-même ce bilan mitigé : « Il est vrai que je n'avais pas passé par assez de degrés d'instruction et d'accroissements de fortune pour pouvoir me tenir au milieu de ce monde avec la hardiesse requise. J'avais sauté trop vite, je venais d'être fait monsieur, encore n'avais-je pas la subalterne éducation des messieurs de ma sorte » (266). Gilbert est lettré, mais il n'a pas ses entrées dans le monde ; Jacob a peu d'éducation, mais il connaît la belle société. Tous les deux symbolisent la difficulté d'un paysan provincial de prouver sa valeur à Paris.

Le narrateur souligne à plusieurs reprises la jeunesse du jeune homme, sa force et sa détermination toujours plus grandes, même à l'approche de la fin du roman : « En deux heures et demie, il avait fait plus de quatre lieues, et cela sans s'apercevoir de la distance, sans ressentir la moindre fatigue, tant c'était une puissante

⁷² Rousseau y soutient aussi que l'éducation doit se faire par l'expérience plutôt que par l'analyse.

organisation que celle de ce jeune homme » (1117).⁷³ Néanmoins, la fortitude de Gilbert contient des failles que le narrateur décrit avec force détails : « il avait eu des remords, il avait eu peur, c'est une double faiblesse qu'un homme, un philosophe, devait se hâter d'effacer. Seulement, il comptait sans sa conscience : Gilbert ne dort pas » (1066). Tourmenté constamment, Gilbert n'a jamais l'esprit tranquille : « Il avait la tête pleine d'idées d'espérance, de rancunes, et derrière tout cela planait une ombre vengeresse qui l'aiguillonnait de ses plaintes et de ses accusations » (1111).

Par ailleurs, Christian Chelebourg pense que « Gilbert n'est pas seulement coupable ; il est aussi victime de la morgue aristocratique d'Andrée. Il a été poussé à commettre l'irréparable par un sentiment d'injustice » (37). Celle-ci a pris plaisir, pense Gilbert, à le faire souffrir. Cette morgue, une attitude hautaine et méprisante, correspond exactement à la conception de Rousseau des aristocrates : tous sont mauvais et ils ont corrompu l'homme bon. « Le roman de Gilbert n'en apparaît pas moins comme celui du radical échec de la chasteté romantique » (Chelebourg 38). Le caractère romantique qui paraît être celui de Gilbert au début du roman se mue en agressivité, et le respect pour sa bien-aimée n'existe plus puisqu'elle ne le respecte pas non plus. La chasteté est liée à l'amour pur et à la beauté pour les romantiques. Rousseau est considéré comme un auteur préromantique à cause des sentiments qu'il

⁷³ Ici, Gilbert rappelle le personnage d'Etienne Lantier dans Germinal d'Emile Zola (1885), avec son air renfermé, son endurance, sa formation autodidacte et ses idées révolutionnaires.

exprime. Gilbert ressent les mêmes émotions, mais, du moment qu'il viole Andrée, il ne correspond plus aux héros romantiques.

Gilbert veut réparer son acte et demander Andrée en mariage parce qu'elle tombe enceinte après son viol : « Gilbert, bâtissant tous ces châteaux en Espagne, était naïf et honnête homme comme le plus simple enfant des patriarches. Il oubliait tout le mal qu'il avait fait, ce qui était peut-être d'un cœur plus honnête qu'on ne le pense » (1117). Ici, en utilisant le pronom « on, » le narrateur se met à la place du lecteur et il devine ses pensées. Dumas défend et réhabilite Gilbert, et ne le condamne jamais longtemps. Il semble expliquer sa conduite comme une erreur de jeunesse qu'il pourra réparer en se repentant et en se rachetant auprès des autres dans le tome suivant. Gilbert a été poussé à bout par une femme insensible à son amour (ici, la femme a le mauvais rôle et pousse l'homme à sa perte : Andrée de Taverney, Sylvandire et Milady, chacune dans leur roman respectif, sont des personnages négatifs, qui méprisent les hommes et se servent d'eux). Cependant, aux yeux du lecteur, Gilbert reste antipathique et ne parvient que rarement à se rattraper, car le narrateur expose les bons et les mauvais côtés de son personnage. C'est pour cette raison qu'il paraît si réel. Le narrateur veut nous empêcher de sympathiser avec Gilbert parce qu'il nous prépare une suite dans les tomes suivants ; il veut que l'on désire savoir de quoi Gilbert est capable et comment il va s'en sortir. Il s'y prend différemment avec d'Artagnan et Roger qui apparaissent tout de suite sympathiques parce que le narrateur nous le dit clairement et nous suggère quelle opinion avoir d'eux.

Dans ses introspections fréquentes, Gilbert reste lucide. Néanmoins, dans la citation ci-dessous, il ne se montre pas cohérent : il est orgueilleux, encore plus que ces nobles qu'il critique constamment et qu'il exècre (au même degré que Rousseau le fait dans ses oeuvres) :

Eh bien, non, Gilbert, tout criminel que tu sois, tout amoureux et lâche que tu es [...], je te défends de t'apitoyer sur le sort de cette femme, et d'affaiblir les ressorts de ton âme en songeant à tout ce qui s'est passé. Use ta vie comme la brute, dans le travail et la satisfaction des besoins matériels ; use le temps qui va s'écouler entre l'affront et la vengeance, et souviens-toi toujours que le seul moyen de te respecter encore, de te tenir au-dessus de ces nobles orgueilleux, c'est d'être plus noble qu'eux-mêmes. (1127)

Gilbert tient à réussir et à obtenir la place qu'il désire dans le monde. Lui qui critique cette société, il en fait partie et il veut se montrer supérieur aux nobles et les dépasser. Ses idées et son comportement apparaissent donc contradictoires. Idéalement, il veut l'égalité et le bonheur de tous, mais pratiquement, il veut faire son éducation et devenir docteur, donc avoir sa place en société, et non pas dans l'état de nature. Les sentiments de méchanceté et de vengeance qui l'assaillent et le rongent l'empêchent de parvenir à ses fins. Cette contradiction établit que Dumas met en scène des personnages pas tous stéréotypés (tels que Milady), mais aussi des personnages nuancés et complexes. Gilbert n'est pas un personnage type que l'on trouve souvent

dans les romans de Dumas ; il est différent⁷⁴ dans le sens où il ne trouve pas sa voie tout de suite (contrairement à d'Artagnan qui devient mousquetaire à la fin du roman, et qui annonce cette résolution dès le début du roman). Gilbert ne devient pas médecin au terme du roman, même s'il dévoile son intention d'y parvenir. Il existe pourtant deux volumes qui suivent respectivement Les trois mousquetaires et Joseph Balsamo. Dumas a choisi délibérément de retarder la carrière de Gilbert à travers de nombreuses péripéties dans le but de la développer plus tard et créer un suspense entre les publications de ses feuilletons. La suite de la carrière de d'Artagnan se retrouve vingt ans plus tard, alors que le temps parcouru pour Gilbert est plus court dans le tome qui relate la suite de ses aventures, Ange Pitou. Ces différences dans le temps prouvent que d'Artagnan a évolué plus vite que Gilbert dans le premier tome de leur série respective (il a réalisé ses rêves dans le premier tome, contrairement à Gilbert qui le fera plus tard).

Normalement, le roman d'apprentissage propose une lente maturation. Cependant, ici, le changement est soudain. Dumas construit son personnage ainsi pour le faire bouger rapidement par le biais des péripéties, et pour pouvoir sans doute découper son récit en épisodes pour les romans-feuilletons. La vile action de Gilbert l'a mûri tout d'un coup. Joseph Balsamo le voit comme ceci vers la fin du roman : « Il est honnête, il n'est pas avide, il a de l'esprit, de la fermeté ; c'est un homme » (1131). Cet initiateur a une vision différente de l'accomplissement de son apprenti.

⁷⁴ Le jeune aristocrate de Taverney avoue à Gilbert qu'il reconnaît une différence équivoque chez lui : « Je t'ai toujours vu autrement que les autres ; est-ce à tort ? Est-ce à raison ? L'avenir me l'apprendra. Ta sauvagerie m'a paru délicatesse ; ta rudesse, je l'appellerai fierté » (450).

Pour lui, son but est atteint, il est devenu adulte, même s'il a mal agi. Balsamo lui-même est un comploteur et n'hésite pas à se servir des autres (comme d'Andrée et de ses pouvoirs surnaturels).

La paternité fait partie de l'apprentissage d'un homme, mais ici, elle est négative. Le narrateur ne décrit jamais l'enfant de Gilbert ; il est presque inexistant, uniquement mentionné, et cela, en des termes liés au malheur. Cependant, malgré sa fierté d'être père (il nomme son fils comme lui « avec un mâle orgueil », 1157), Gilbert ne peut garder son enfant. Il se dit qu'il peut élever son enfant tout seul et devenir cultivateur, mais il y renonce, préférant poursuivre sa vengeance contre Andrée et sa famille. Il n'a jamais connu son propre père et il ne sait pas comment se comporter en tant que tel.

Tout à coup, le ver qui sommeillait au fond de ce beau fruit se réveilla et montra sa tête hideuse ; c'était le remords, c'était la honte, c'était le malheur. Je ne puis, se dit Gilbert en pâlisant. J'ai volé l'enfant à cette femme, comme je lui ai volé son honneur ; j'ai volé l'argent à cet homme pour en faire, ai-je dit, une réparation. Je n'ai donc plus le droit de m'en faire du bonheur à moi-même ; je n'ai pas non plus le droit de garder l'enfant, puisqu'un autre ne l'aura pas. Il est à nous deux, cet enfant, ou à personne. Et sur ces mots, douloureux comme des blessures, Gilbert se releva désespéré ; son visage exprima alors les plus sombres, les plus haineuses passions. Soit ! dit-il, je serai malheureux, soit ! Je souffrirai, soit ! Je manquerai de tous et de tout ; mais le partage, qu'il me fallait faire du bien, je veux le faire du mal. Mon

patrimoine, désormais, c'est la vengeance et le malheur. Ne crains rien, Andrée, je partagerai fidèlement avec toi. (1159)

Dans la situation présente, Gilbert éprouve des sentiments contradictoires : il a du remords et il reconnaît sa culpabilité ; mais en même temps, la haine est plus forte. C'est la lutte du bien et du mal qui fait rage en lui (Dumas décrit la complexité de la conscience humaine avec réalisme, c'est-à-dire que ces sentiments semblent très vrais et pas stéréotypés par ce qu'ils sont mitigés). Il semble se trouver sur le chemin du repentir puis il y a un revirement soudain. Cette psychologie ne favorise pas un apprentissage réussi parce que trop de négativité ne peut qu'aboutir en drame.

Après sa décision et ses résolutions funestes, « son extérieur était honnête, sa figure calme et reposée » (1159) et il se trouva « le plus pauvre des hommes » (1160). Ces citations nous exposent la psychologie humaine, telle que Dumas la conçoit : les êtres humains ont parfois un caractère contradictoire et ils en deviennent encore plus intéressants pour un auteur. D'Artagnan est un homme plutôt entier et c'est un héros. Gilbert est un homme du peuple (tel que Rousseau), vindicatif, masochiste, en proie à des doutes et agissant mal. Dumas fait du héros un homme commun, voire un antihéros. Gilbert n'a pas le rôle principal dans ce roman (personne ne l'a de toute façon), donc on l'autorise à ne pas être infaillible et sans reproche, contrairement à Roger-Tancrede et d'Artagnan qui tiennent la première place dans le roman de leur jeune vie. Le roman Les trois mousquetaires raconte surtout la vie de d'Artagnan, et Sylvandire raconte surtout celle de Roger-Tancrede. Néanmoins, Joseph Balsamo narre les vies de plusieurs personnages, également importants dans l'histoire : Joseph

Balsamo, Rousseau et Gilbert. Le thème de l'apprentissage en est donc quelque peu déformé et ne correspond pas au modèle classique du dix-neuvième siècle : traditionnellement, il propose un seul personnage principal, accompagné d'un ou plusieurs initiateurs ou initiatrices, tel que Le rouge et le noir où Madame de Rênal joue le rôle de la mère et de l'initiatrice. Ici, Dumas préfère mettre en scène, parmi ses multiples petits personnages, un personnage différent, Gilbert, en ce qu'il a de nombreuses facettes dans sa personnalité (tout comme ses deux maîtres qui ont réellement existé).

Par la force des choses, Gilbert devient une bête traquée. Pourtant, il reconnaît, au moment où il essaie de se sauver du grenier où Rousseau l'a enfermé, que « toujours se sauver, c'était prendre le chemin de n'oser plus regarder une seule créature en face, sans craindre un reproche d'ingratitude ou de légèreté » (609). Malgré ses actions répréhensibles, il se rend compte qu'il agit en lâche. Philippe de Taverney dit de Gilbert que

c'est un fou, un exalté fugitif à l'heure qu'il est, et qui doit avoir peur même de son ombre [...]. Le misérable a commis ce crime par occasion [...]. J'éviterais sa rencontre afin de ne pas le tuer. Je crois qu'il doit éprouver des remords qui le punissent ; je crois que la faim et le vagabondage me vengeront de lui aussi efficacement que mon épée. (1162)

Le narrateur introduit le thème de la mort à plusieurs reprises à la fin du roman, tout en laissant des doutes au lecteur sur la fin car Gilbert disparaît et le lecteur ne sait ce qu'il advient de lui.

VI. La conclusion du roman.

Le roman se termine dans le suspense. Gilbert écrit une lettre à Andrée, lui annonçant qu'il enlève son fils, part loin et qu'elle ne les reverra jamais. Gilbert et Philippe s'embarquent sans le savoir dans le même navire en partance pour l'Amérique, et se découvrent par hasard à bord. Gilbert refuse le duel et Philippe tire un coup de pistolet sur lui, le laissant pour mort sur l'île. Le lecteur suspecte qu'il n'a pas disparu puisqu'il existe une longue suite à ce premier roman dans les tomes suivants : Le collier de la reine, Ange Pitou, La comtesse de Charny, Le chevalier de Maison-Rouge. Schopp stipule que « l'introduction des personnages réapparaissant, ou plutôt survivants, lie entre eux les tableaux et établit un effet de recul : acteurs dans le premier roman, celui de la jeunesse et de l'apprentissage, ils s'élèvent dans les suivants au rang de juges de l'action, c'est-à-dire de l'Histoire en train de se faire » (« Dumas, les romans de la Révolution » 50). Effectivement, ces personnages récurrents confèrent une unité à l'œuvre (Balzac fait apparaître Rastignac dans plusieurs romans de La comédie humaine, dont La peau de chagrin et Le père Goriot). Une fois que ces jeunes hommes réussissent, ils changent de statut. Pour ce qui est de Gilbert, il va renaître de ses cendres pareillement au Phénix, se racheter et se refaire une réputation en Amérique. Il va devenir médecin, écrire un traité sur l'indépendance de l'homme et la liberté des nations, et devenir le conseiller de Louis XVI. Le résultat positif de son apprentissage est différé dans les tomes suivants, parce que dans le tome de Joseph Balsamo, il n'apprend que la colère et la haine au contact du monde et il découvre la dureté de la vie.

Le dénouement est alors un seuil qui marque une transition. Dans la préface, Schopp précise que :

Gilbert, soumis à la poétique dumasienne, doit connaître une mort symbolique, pour réapparaître dans la suite de l'oeuvre où il accomplira sa mission, comme un spectre, mort au désir, et aux besoins matériels [...]. Le roman d'éducation, contenu dans Joseph Balsamo, est un détournement du genre : le héros ne peut trouver de compromis avec la société, car il ne peut y avoir d'accommodements avec un monde sur lequel règne l'injustice. Il ne peut le fréquenter qu'en revenant dont la nature spectrale échappe à la corruption [...]. (18)

Dans cette citation, il existe encore une référence aux idées de Rousseau que nous avons mentionnées plus haut (la société injuste et mauvaise). Il existe certainement « un détournement » dans le sens que ce n'est pas un roman d'apprentissage classique parce que Gilbert ne réussit pas son entrée en société. De plus, Schopp dit, dans la préface de Joseph Balsamo, que les maîtres sont inutiles et que seule la mort de Gilbert prouve qu'il était un héros car les héros, pour obtenir ce statut doivent quasiment toujours mourir : « Le roman d'éducation décrit plutôt une catharsis par laquelle le héros se purge de ses mauvaises passions dans un simulacre de mort : aussi les maîtres d'éducation qu'il rencontre sont-ils superfétatoires. Il ne devient un surhomme qu'en cessant d'être un homme, c'est-à-dire en mourant » (18-19).

Schopp donne ici une définition discutable du roman d'éducation lorsqu'il mentionne une « catharsis [...] dans un simulacre de mort. » Ce n'est pas une

constante du roman d'éducation. Il est vrai que Julien Sorel meurt à la fin du roman Le rouge et le noir et paie sa dette à la société. Mais Gilbert n'a disparu que pour reparaître plus tard, pour les effets de suspense. En outre, une formation n'est jamais finie, l'être humain apprend toujours, d'où le besoin d'une suite en plusieurs tomes car toute situation peut-être renversée à n'importe quel moment.

Le lecteur peut ainsi se demander si Gilbert réussit son apprentissage. Le jeune homme apprend quelques leçons de la vie au cours de son parcours dans la capitale, mais elles sont plutôt négatives. Il existe des traits typiques du *Bildungsroman* dans Joseph Balsamo, tels que l'orphelin qui recherche la présence paternelle : Gilbert la trouve en Rousseau (son père spirituel) et Balsamo (son aide précieuse financière).⁷⁵

Le jeune homme, plein de ressources et de volonté, acquiert de l'expérience surtout à Paris. Les aspects positifs de son caractère (sa soif d'apprendre et sa volonté) disparaissent au moment où il viole Andrée qu'il aime pourtant à la folie. Perdu, au début, dans ses rêveries romantiques, il finit par ne vivre que pour et par sa vengeance. Ceci n'est pas typique du roman d'apprentissage classique et positif qui

⁷⁵ Gilbert souffre d'un manque d'identité et de l'absence du père. Rousseau et Balsamo vont remplir ce vide affectif et vont essayer de lui désigner le chemin à suivre (cependant, Gilbert n'en fait qu'à sa tête). Le narrateur omet à dessein le nom de famille de l'orphelin Gilbert qui n'a que ce prénom. Il n'en possède pas d'autre parce qu'il n'est pas considéré digne de porter un nom complet. Pour comparer nos trois jeunes hommes des trois romans traités ici, il faut souligner que d'Artagnan n'a pas de prénom mais il a des parents qu'on ne voit qu'au début (un nom de famille est déjà un signe d'appartenance, encore plus s'il est noble, contenant la particule « de ») ; le chevalier Roger Tancrede d'Anguilhem possède un nom complet plus un titre de noblesse (celui-ci jouit de la présence de ses parents, bien plus que les deux autres protagonistes ; il mérite donc un nom complet de la part du narrateur). Ces trois jeunes gens sont bien distincts, et leur nom et leur appartenance à une famille sont révélateurs de leur personnalité.

veut que le jeune homme s'améliore et réussisse à comprendre la vie et les mécanismes de la société dans laquelle il vit. En cela, Gilbert est un antihéros. Il sauve Andrée de la foule qui va presque l'écraser, par instinct amoureux ; mais il ne commet aucune autre action héroïque. Il a un bon fond avant de connaître l'amertume et la colère dues à son rejet par Andrée ; l'amour malheureux crée ce désir de vengeance. Son caractère ne fait qu'empirer au fur et à mesure que le roman progresse vers la fin. Il évolue, certes, mais pas dans la direction du bien. Il est significatif que l'enfance de Gilbert se déroule dans la période de trouble social des années 1770. C'est peut-être pour cela que son apprentissage et le passage de l'adolescence à l'âge adulte se fait mal, puisqu'il se fait pendant la chute de l'Ancien Régime, période très agitée de l'histoire française (qui se répercute sur les êtres humains qui la vivent). Ceci fait apparemment écho à la vie personnelle de Dumas qui a eu dix-huit ans durant la période révolutionnaire des années 1820 et qui a subi des épreuves initiatiques dans « l'Enfer parisien, » comme l'appelle Claude Schopp dans sa préface du roman (17), rappelant la descente aux enfers de Dante.

Le roman de Joseph Balsamo ne comporte pas véritablement de figure héroïque ; Dumas met en scène l'apprentissage de Gilbert, et Balsamo est l'un des personnages, mais pas le héros tout-puissant. Lorsque le lecteur arrive à la fin du roman, il ne peut pas dire qu'il a lu seulement un roman d'apprentissage ; il contient des éléments de ce genre, mais ce n'est pas seulement cela. C'est tout d'abord un roman historique et un roman d'aventures, qui mélange les genres. Gilbert est celui qui suit un apprentissage, Balsamo, vrai personnage historique, est celui qui remue

l'Histoire. Rousseau est celui qui initie. Dumas aime mettre en présence plusieurs personnages importants et les fait évoluer chacun dans leur propre histoire ; par exemple, Balsamo ne rencontre jamais Rousseau. Andrée ne le rencontre pas non plus. Chacun vit dans sa sphère et leurs mondes ne se côtoient pas, un peu comme la société de leur époque, très hiérarchisée. Schopp affirme que

le mouvement des Mémoires d'un médecin est secrété par ce va-et-vient perpétuel entre les genres qui perdent au fil des pages de leur pureté originelle. Ainsi le tragique achèvement du roman d'apprentissage, le viol d'Andrée, appartient-il de plein droit à la comédie d'intrigue (Richelieu se venge de la Du Barry en offrant Andrée au roi), tout en préparant la fin du roman fantastique. (17)

L'originalité de Dumas est de mélanger les genres et d'utiliser des personnages contrastés. Les péripéties de l'intrigue finissent par l'emporter sur les traits de caractère initiaux.

L'apprentissage de Gilbert se résume à une vengeance ; il a appris la haine et le dépit, mais il n'a pas réussi à s'intégrer à la société, bien au contraire. Il reste un fugitif qui disparaît apparemment à la fin du roman. L'avant-dernier chapitre raconte la fin de Gilbert très sommairement et anonymement après un long discours d'explication avec Philippe de Taverney : « Ce ne fut que le lendemain que l'on s'aperçut qu'un passager manquait à bord » (1176). Cependant, contrairement à la conclusion et à l'épilogue des Trois mousquetaires, l'épilogue de Joseph Balsamo ne raconte pas une réussite ou la fin d'un apprentissage ; il raconte la mort du roi Louis

XV et finit sur des paroles de Rousseau destinées au révolutionnaire Marat. L'accent est donc mis sur la Révolution française, et plus généralement sur l'Histoire, et non sur un des personnages que nous avons suivi tout au long du roman, montrant la préférence de l'auteur, dans ce cas, pour le roman historique aux dépens du roman d'apprentissage.

Conclusion.

Alexandre Dumas père a écrit tant d'ouvrages (plus de deux cents de toutes sortes, tels que romans, nouvelles, mémoires, articles, pièces de théâtre, récits de voyages, dictionnaire de cuisine, traductions de l'anglais, etc. et il a traité de toutes sortes de sujets tels que la gastronomie, l'érotisme, la mode, le fantastique, ou l'histoire) qu'il est impossible de le catégoriser. Le roman est ce qui l'a rendu immensément populaire et admiré dans le monde entier. Il n'est jamais ennuyeux car il sait maintenir les lecteurs en haleine. Il reste toujours très aimé de nos jours car il fait appel à nos émotions. Ses tomes sont assez épais, tout comme ceux de ses contemporains tels que Balzac, mais leur ton est plus léger et ils proposent plus d'aventures et de drôlerie. L'histoire représentée dans Les trois mousquetaires, Sylvandire et Joseph Balsamo ne se déroule pas au dix-neuvième siècle, contrairement aux oeuvres de la majorité des écrivains contemporains de Dumas. Ses récits ne se démodent pas parce qu'ils traitent de l'histoire de façon ludique. A ce sujet, Roger Caillois, dans Les jeux et les hommes (1958), définit et classe les jeux qu'il considère comme un phénomène essentiel de la civilisation. Dumas semble penser de même. Son but est de toujours distraire, instruire et amuser le lecteur. Ce dernier s'instruit sur une certaine période et ses modes de vie à travers les vies de personnages qui ont existé ou pas. L'audience du dix-neuvième siècle est friande d'aventures palpitantes et Dumas sait animer le récit avec des dialogues percutants. Les caractères dumasiens sont souvent des types (par exemple, Milady est l'archétype

de la femme vénale et méchante, et d'Artagnan représente le Gascon) ; emportés, ils sont soumis à l'action et aux rebondissements. L'animalité fait partie intégrante de leur caractère.

Mais Dumas sort du modèle stéréotypé, par exemple, dans une des oeuvres les plus connues avec Les trois mousquetaires, qui relate un apprentissage : dans Le comte de Monte-Cristo (1844-45), le jeune Edmond Dantès fait l'expérience du désespoir et de la vengeance après avoir été trahi par ses soi-disant amis. Sa toute puissance se trouve dans sa richesse et son pouvoir de récompenser et de punir son entourage en fonction des mérites de chacun. C'est un être en souffrance qui est capable d'atteindre une certaine félicité, puis un désespoir profond, tel que Roger et Gilbert. La portée dramatique est grande et le sujet sérieux, loin du ton léger de Sylvandire. Tout apprentissage exige une certaine souffrance ; Dantès ne connaît jamais le vrai bonheur, même après s'être vengé et être devenu immensément riche. Mais chez ces personnages, elle est encore plus vive que celle de d'Artagnan ou de Roger qui n'est que passagère.

Chez Dumas, le roman d'apprentissage est unique parce que ce n'est pas seulement un roman d'apprentissage ; c'est aussi un roman historique, de cape et d'épée, et d'aventures. Dumas aime la diversité des genres et il expérimente la juxtaposition de ceux-ci. Les trois romans étudiés ici possèdent chacun leur propre facette de l'apprentissage ; Dumas y ajoute, dans Les trois mousquetaires, une histoire d'amitié et de succès, dans Sylvandire, une histoire d'amour, accompagnée d'une formation plutôt réussie, et dans Joseph Balsamo, de multiples récits, dont la

formation de Gilbert, ratée. Cette variété montre les nombreuses facettes de Dumas : il diffère de Balzac et Flaubert en cela.

Malgré sa popularité auprès des lecteurs, Dumas a été injustement ignoré par les programmes scolaires. Pourtant, les élèves et les étudiants auraient pris plaisir à le lire et ils en auraient tiré des leçons. D'ailleurs, ceux qui ont lu Dumas l'ont toujours fait de leur propre initiative et ses oeuvres n'ont jamais été imposées par un professeur de français. La rapidité de l'action en fait une lecture plaisante et facile, et non ennuyeuse. Elle emporte le lecteur dans un tourbillon. De plus, la critique commence à plus s'intéresser à Dumas à présent. De nombreuses thèses récentes traitent de son oeuvre (cela n'était pas permis auparavant parce que Dumas n'était pas considéré comme un auteur sérieux). Il reste encore beaucoup d'oeuvres oubliées à redécouvrir, comme Sylvandire, et d'autres à étudier, tel que Le chevalier d'Harmental, qui traite également d'un apprentissage. Ses romans amènent à une connaissance du dix-neuvième siècle parce qu'ils reflètent l'époque des révolutions (Dumas traite des guerres et des révolutions dans ses récits et il est lui-même révolutionnaire), de l'ascension de la bourgeoisie (un bourgeois ou un paysan peut s'enrichir), de l'époque coloniale (c'est le petit-fils d'une esclave) et du romantisme (il est un des premiers auteurs romantiques avec Victor Hugo). Dumas croit en l'homme nouveau, capable d'évoluer et de réussir.

La preuve que Dumas n'a pas été oublié se trouve dans le film britannique et indien de Danny Boyle, *Slumdog millionnaire*, sorti en 2008. L'apprentissage en est le thème, mais ici, le but est de devenir millionnaire, à l'image des ambitions de notre

temps. Un jeune homme des bidonvilles en Inde tente sa chance à la célèbre émission télévisée, *Qui veut gagner des millions ?* La question finale concerne Dumas et Les trois mousquetaires. Le jeune homme se souvient de son enfance, de la lecture d'Alexandre Dumas et de ce qu'il a appris à l'école, ce qui lui permet de gagner le million. Dumas apparaît donc comme le moyen de gagner et de devenir millionnaire. Il fait aussi partie des souvenirs de beaucoup d'enfants qui l'ont lu. La culture populaire s'empare de Dumas : sa modernité vient de l'universalité de ses personnages et de la véracité de leurs caractères et de leurs sentiments. Le lecteur s'identifie facilement à eux à travers leurs joies et leurs difficultés, même si l'époque est différente.

Les œuvres de Dumas ont été, à son époque et maintenant, toujours aimées du public grâce aux sentiments de joie et d'exaltation que notre auteur laisse aux lecteurs. Même si notre auteur a été dénigré, il a certainement influencé ses contemporains et les auteurs actuels, reconnaissant sa verve et son imagination incontestables.

Bibliographie.

- Adam, Antoine. Histoire de la littérature française au dix-septième siècle. Paris : Albin Michel, 1997.
- Alaguillaume, Matthias. « Le roman de cape et d'épée d'Alexandre Dumas, une écriture cinégraphique. » Alexandre Dumas raconteur. Paris : Lettres Modernes, Minard, 2005. 101-21.
- Ammirati, Charles. Le roman d'apprentissage: thèmes et sujets. Paris : Presses Universitaires de France, 1995.
- André, Marie-Odile, et Johan Faerber. Premiers romans : 1945-2003. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2005.
- Arrous, Michel. Dumas, une lecture de l'histoire. Paris : Maisonneuve et Larousse, 2003.
- Aurégan, Pierre. Le roman d'apprentissage au dix-neuvième siècle. Paris : Nathan Balises, 1997.
- Bakhtin, Mikhail. Esthétique de la création verbale. Paris : Gallimard, 1984.
- Balzac, Honoré de. La peau de chagrin. Paris : Le livre de poche, 1984.
- . Le père Goriot. Paris : Garnier frères, 1963.
- Bancaud-Maenen, Florence. Le roman de formation au dix-huitième siècle en Europe. Paris : Nathan, 1998.
- Bassan, Fernande. « Le roman feuilleton et Alexandre Dumas père (1802-70). » Nineteenth Century French Studies 22 (1993) : 100-11.

- Bauer, Camille. « Le mythe de d'Artagnan. » French Review 39 (1965) : 329-36.
- Bem, Jeanne. « D'Artagnan et après. Lecture symbolique et historique de la Trilogie de Dumas. » Littérature 22 (1976) : 13-29.
- Bernard, Claudie. « Collusions intra-génériques dans le roman historique : Le chevalier de Maison-Rouge d'Alexandre Dumas. » Règles du genre et inventions du génie au dix-neuvième siècle : actes du colloque international ayant eu lieu le 18-19 septembre 1998 à l'Université de Western Ontario, London, Ontario, sous la direction d'Alain Goldschläger, Yzabelle Martineau et Clive Thomson. London, Ontario : Mestengo Press, 1999. 123-39.
- Bettelheim, Bruno. The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales. New York : Alfred A. Knopf, 1976.
- Biet, Christian. Alexandre Dumas ou les aventures d'un romancier. Paris : Gallimard, 1986.
- Brady, Patrick. « L'épée, la lettre, et la robe : symbolisme dramatique et thématique des Trois mousquetaires. » Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae 23 (1981) : 215-25.
- Brisset, Mathurin-Joseph. « La ménagère parisienne ». Les Français peints par eux-mêmes : encyclopédie morale du dix-neuvième siècle. Ed. L. Curmer. Paris : 1841-50.
- Brix, Michel. « Dumas et l'histoire littéraire. » Oeuvres et critiques 21 (1996) : 15-21.

- Buckley, Jerome. A Season of Youth. The Bildungsroman from Dickens to Golding.
Cambridge : Harvard University Press, 1974.
- Callet-Bianco, Anne-Marie. « Un projet romantique : la quête de la totalité chez Balzac et Dumas. » Stendhal, Balzac, Dumas : un récit romantique. Ed. Lise Dumasy, Chantal Massol, Marie-Rose Corredor. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2006. 53-62.
- Chelebourg, Christian. « Chasteté des invisibles sur l'amour romantique dans Joseph Balsamo, Consuelo et La Comtesse de Rudolstadt. » Le chaste et l'obscène : un (re)nouveau romanesque ? Ed. Isabelle Casta. Paris : Publibook, 2004. 33-49.
- Chevalier, Jean, et Alain Gheerbrant. Dictionnaire des symboles. Paris : Robert Laffont. Jupiter, 1982.
- Clouard, Henri. Alexandre Dumas. Paris : Albin Michel, 1955.
- Compère, Daniel. D'Artagnan et compagnie. Les trois mousquetaires, un roman à suivre. Paris : Les Belles Lettres, 2002.
- Couleau, Christèle. « Quand le roman parle à son lecteur. » Stendhal, Balzac, Dumas : un récit romantique. Ed. Lise Dumasy, Chantal Massol, Marie-Rose Corredor. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2006. 219-32.
- Coulet, Henri. Le roman jusqu'à la Révolution. Paris : Armand Colin, 1985.
- Daspre, André. « Le roman historique et l'histoire. » Revue d'Histoire Littéraire de la France 75 (1975) : 235-44.

De Jacquilot, Patrick. « Demandez la suite. » Revue de la Bibliothèque Nationale de France. Alexandre Dumas 11 (2002) : 78-83.

Demay, Marie-Claude, et Denis Pernot. Le roman d'apprentissage en France au XIXe siècle. Paris : Ellipses, 1995.

Demorand, Nicolas. Premières leçons sur le roman d'apprentissage. Paris : Presses Universitaires de France, 1995.

Descartes, René. Les passions de l'âme. Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 1970.

Dictionnaire des écrivains de langue française. Paris : Larousse, 2001.

Dictionnaire des genres et notions littéraires. Paris : Encyclopaedia Universalis, 2001.

Dictionnaire encyclopédique de la littérature française. Paris : Robert Laffont, Bouquins, 1999.

Domange, Simone. Couple et paternité chez Dumas. Paris : Roger, 2004.

Dumas, Alexandre. Les compagnons de Jésus. Paris : Michel Lévy frères, Librairie Nouvelle, 1868.

---. La comtesse de Salisbury. Paris : Belles Lettres, 2006.

---. Le docteur mystérieux. Paris : Michel Lévy frères, Librairie Nouvelle, 1875.

---. Histoire de mes bêtes. Paris : Michel Lévy frères, Librairie Nouvelle, 1868.

---. Joseph Balsamo. Paris : Bouquins, 1990.

---. Mes mémoires. Paris : Ed. Robert Laffont. Bouquins, 1989.

---. Les quarante-cinq. Paris : Bouquins, 1992.

---. Sylvandire. Paris : Editions Phébus, 2004.

---. Les trois mousquetaires. Paris : Gallimard La Pléiade, 1962.

- . Les trois mousquetaires. Paris : Presses Pocket, 2002.
- Encyclopaedia Universalis. Paris : Encyclopaedia Universalis, 1990.
- Ferette, Yasmina. « En garde ! Le symbolisme de l'épée dans la trilogie des Mousquetaires d'Alexandre Dumas. » Lettres Romanes 54 (2005) : 35-63.
- « France : Chirac signe le décret de « panthéonisation » d'Alexandre Dumas. » Quotidien du peuple. 3 avril 2002. 7 août 2009 <http://french.people.com.cn/200204/03/fra20020403_53504.html>.
- Frigerio, Vittorio. « Rapidité et légèreté : parallèles et divergences entre Stendhal et Dumas. » Stendhal, Balzac, Dumas : un récit romantique ? Ed. Lise Dumasy, Chantal Massol, Marie-Rose Corredor. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2006. 163-78.
- Gengembre, Gérard. Le roman historique. Paris : Klincksieck, 2006.
- Geslin, Félicie, et Françoise Ploquin. « Il faut mettre Dumas dans les programmes scolaires. Entretien avec Dominique Fernandez. » Français dans le monde 323 (2002) : 8-9.
- Girardon, Stéphane. « Héros et histoire dans les romans d'Alexandre Dumas. » Alexandre Dumas raconteur. Paris-Caen : Lettres Modernes, Minard, 2005. 59-77.
- Grandroute, Robert. Le roman pédagogique de Fénelon à Rousseau. Genève-Paris : Editions Slatkine, 1985.
- Hamel, Réginald, et Pierrette Méthé. Dictionnaire Dumas : index analytique des

personnages et des situations dans l'oeuvre du romancier. Montréal : Guérin Littérature, 1990.

Histoire générale de la presse française. Ed. Claude Bellanger, Jacques Godechot, Pierre Guiral et Fernand Terrou. Paris : Presses Universitaires de France, 1969.

Hugo, Victor. Lettre à Alexandre Dumas fils. 15 avril 1872. « Victor Hugo (condoléances). » Alexandre Dumas : Deux siècles de littérature vivante. 7 août 2009. <http://www.dumaspere.com/pages/vie/ils_ont_dit/hugo_condol.html>.

Jongué, Serge. « Histoire et fiction chez Alexandre Dumas. » Europe 542 (1974) : 94-101.

Jost, François. « La tradition du Bildungsroman. » Comparative Literature 21 (1969) : 97-113.

Lamartine, Alphonse de. Méditations poétiques. Œuvres Complètes. Paris : L'auteur, 1861.

L'Aminot, Tanguy. « Alexandre Dumas et Jean-Jacques Rousseau : du roman historique au roman politique. » Vérité et littérature au XVIIIe siècle. Paris : Champion, 2001. 163-79.

Langlois, Henri. Dictionnaire encyclopédique de la littérature française. Paris : Robert Laffont, Bouquins, 1999.

Lanson, Gustave. Histoire de la littérature française. Paris : Hachette, 1895.

Laporte, Pierre. Alexandre Dumas. Les Trois Mousquetaires. Paris : Hatier, 2005.

- La Rochefoucauld, François de. Maximes. Paris : Bordas, 1966.
- Laville, Béatrice. « Paris, un roman de formation. » Cahiers Naturalistes 75 (2001) : 173-81.
- Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle. Paris : L. Curmer éditeur, 1843.
- Livois, René de. Histoire de la presse française. Lausanne : Editions Spes, 1965.
- Lukacs, Georg. Le roman historique. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2000.
- . La théorie du roman. Paris : Editions Gonthier, 1971.
- Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de. Le paysan parvenu. Paris : Editions Garnier Frères, 1969.
- Marta, Véronique. « La première publication, une seconde naissance ? » Premiers romans : 1945-2003. Ed. Marie-Odile André et Johan Faerber. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2005. 31-38.
- Maurois, André. Les trois Dumas. Paris : Hachette, 1957.
- Meitinger, Serge. « La productivité d'un style à clichés ou les voies insolites de la grandeur : Les trois mousquetaires. » Alexandre Dumas raconteur. Paris-Caen : Lettres Modernes, Minard, 2005. 123-40.
- Mombert, Sarah. « Alexandre Dumas entre l'histoire et l'aventure. Eléments d'une poétique du roman de cape et d'épée. » Dramaxes de la fiction policière, fantastique et d'aventures. Ed. Denis Mellier et Luc Ruiz. Fontenay-aux-Roses : Collection Signes, 1995 : 131-44.

- . « Histoires d'Histoire : Dumas et l'imaginaire historique populaire. » Tapis Franc, revue du roman populaire 8 (1997) : 53-64.
- Moretti, Franco. The Way of the World : The Bildungsroman in European Culture. London : Verso, 1987.
- Munro, Douglas. Alexandre Dumas père : a Bibliography of French and English Sources to 1983, with Appendices. New York : Garland, 1985.
- . Alexandre Dumas père : a Bibliography of Works Translated into English to 1910. New York : Garland, 1978.
- Nelod, Gilles. Panorama du roman historique. Paris : Sodi, 1969.
- Pernot, Denis. « Du Bildungsroman au roman d'éducation : un malentendu créateur ? » Romantisme 76 (1992) : 105-19.
- Picard, Michel. « Le pouvoir du feuilleton ou d'Artagnan anonyme. » Littérature 50 (1983) : 55-76.
- Pichois, Claude, Max Milner, et Raymond Pouillart. Le romantisme. Paris : Librairie Arthaud, 1979.
- Prévost, Abbé. Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut. Paris : Le livre de poche, 2005.
- Propp, Vladimir. Theory and History of Folklore. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1984.
- Queffélec, Lise. « L'auteur en personne dans le roman populaire : Dumas, Sue. » Tapis Franc, Revue du roman populaire 2 (1989) : 7-27.

---. Le Roman feuilleton français au XIXe siècle. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.

Raimond, Michel. Le roman. Paris : Armand Colin, 1989.

Redfield, Marc. « Ghostly Bildungsroman : Gender, Genre, Aesthetic Ideology, and Wilhelm Meisters Lehrjahre. » Genre 26 (1993) : 377-407.

Rémy, Pierre-Jean. « L'histoire dans le roman. » La Nouvelle Revue Française 238 (1972) : 156-60.

Robert des grands écrivains de langue française. Paris : Robert Laffont, 2000.

Robert, Marthe. Roman des origines et origines du roman. Paris : Bernard Grasset, 1972.

Rousseau, Jean-Jacques. Les confessions. Paris : Charpentier, 1858.

---. Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes. Paris : Classiques Garnier Bordas, 1989.

---. L'Emile ou de l'éducation. Paris : Garnier frères, 1866.

---. La Nouvelle Héloïse. Paris : Librairie Firmin Didot et Cie, 1899.

---. Les rêveries du promeneur solitaire. Genève : Librairie Droz, 1967.

Schopp, Claude. Alexandre Dumas, le génie de la vie. Paris : Fayard, 1997.

---. « Dumas, les romans de la Révolution dans le Drame de la France. » Cahiers pour la littérature populaire 11 (1989) : 47-55.

---. Préface. Joseph Balsamo. By Alexandre Dumas. Paris : Bouquins, 1990. i-xcv.

---. Préface. Sylvandire. By Alexandre Dumas. Paris : Editions Phébus, 2004. 13-32.

Stendhal, Henri-Beyle. Le rouge et le noir. Paris : Librairie L. Conquet, 1884.

- Stewart, Philip. « Débuter dans le monde. » Recherches et Travaux 61 (2002) : 179-91.
- Stowe, Richard. Alexandre Dumas, père. Boston : Twayne Publishers, 1976.
- Suleiman, Susan. « La structure d'apprentissage. » Poétique 37 (1979) : 24-42.
- Tadié, Jean-Yves. Le roman d'aventures. Paris : Presses Universitaires de France, 1982.
- Thibaudet, Albert. Robert des grands écrivains de langue française. Ed. Philippe Hamon et Denis Roger-Vasselin. Paris : Dictionnaires Robert, 2000.
- Thiesse, Anne-Marie. « Le roman populaire d'aventures : une affaire d'hommes. » L'aventure dans la littérature populaire au dix-neuvième siècle. Ed. Roger Bellet. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1985 : 199-206.
- Tolstoy, Leo. « A few words concerning the book War and Peace ». The Complete Works of Count Tolstoy, 28 vols. Boston : Dana Estes and Company, 1905. 181-93.
- Verdrager, Pierre. « Comment lit-on un premier roman ? La réception des premiers romans par la presse. » Premiers romans : 1945-2003. Ed. Marie-Odile André et Johan Faerber. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2005. 21-30.
- Vierne, Simone. Rite, roman, initiation. Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 1987.
- Vindt, Gérard, et Nicole Giraud. Les grands romans historiques. L'histoire à travers les romans. Paris : Bordas, 1991.

Weingarten, Renee. « Alexandre Dumas: fact and fiction. » The New Criterion 9 (1991): 32-39.

Wood, Allen G. « Of Kings, Queens and Musketeers. » Papers on Nineteenth-Century Literature 24 (1997): 163-71.