



HAL
open science

Dumas et le crime "in-folio" L'exemple des Crimes célèbres

Christine Marcandier

► **To cite this version:**

Christine Marcandier. Dumas et le crime "in-folio" L'exemple des Crimes célèbres . Christian Chelebourg. Alexandre Dumas "raconteur", 3, Lettres modernes Minard, pp.27-39, 2005, Ecriture XIX, 978-2256910876. <hal-01719148>

HAL Id: hal-01719148

<https://hal.science/hal-01719148v1>

Submitted on 2 Mar 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

ÉCRITURES XIX

3

Alexandre Dumas
“raconteur”

LA REVUE DES LETTRES MODERNES
collection fondée et dirigée par Michel MINARD
Éditeur de la Série *Écritures XIX* : Christian CHELEBOURG

Écritures XIX 3
Alexandre Dumas
“raconteur”

textes réunis et présentés par
CHRISTIAN CHELEBOURG

ouvrage publié avec le concours du Centre national du livre

lettres modernes minard
PARIS-CAEN
2005

DUMAS ET LE CRIME « IN-FOLIO »
L'EXEMPLE DE *CRIMES CÉLÈBRES*

par CHRISTINE MARCANDIER

*Mon berceau s'adossait à la bibliothèque,
Babel sombre, où roman, science, fabliau,
Tout, la cendre latine et la poussière grecque,
Se mêlaient. J'étais haut comme un in-folio.*

BAUDELAIRE, « *La Voix* »¹

LORSQUE Dumas publie *Crimes célèbres* en 1839-1840 — dix-huit chroniques en huit volumes² —, il répond au goût du public romantique pour les histoires de meurtres et de sang, dont témoignent les journaux judiciaires (*La Gazette des Tribunaux*)³, les pièces représentées sur le Boulevard du crime ou les romans de l'époque. Lui-même a déjà largement épuisé le genre au théâtre (*Henri III et sa cour*, *Christine*, *Antony*) et le crime, thème central de ses pièces, sera également la pierre angulaire de son passage aux scènes historiques, à la fin des années 1830, avec *Crimes célèbres*. Mais ce recueil s'inscrit également dans une tradition plus large que celle du seul Romantisme : la vogue des histoires tragiques, criminelles et des chroniques judiciaires, attestée dès le Moyen Âge (*La Châtelaine de Vergi*) ou le XVI^e siècle (*Heptameron* de Marguerite de Navarre⁴, *Decameron* français, les *Histoires* de Bandello, traduites en 1559 par Boissieu et Belleforest). Au XVII^e siècle, la vogue s'amplifie, avec

par exemple, les *Histoires mémorables et tragiques de ce temps* de François Rosset (1614)⁵, puis celles de l'évêque Jean-Pierre Camus (de 1620 à 1644)⁶ ou de Charles Malingre. De ces recueils de faits divers célèbres, historiques ou plus privés, Dumas reprend le fonctionnement par dérivation d'une trame narrative entrée dans les annales : la même histoire se voit réécrite, amplifiée, parfois transformée, par des auteurs divers, comme l'a montré Jean Lombard à partir de l'affaire Fresne⁷. Mais si la tradition est ancienne, le Romantisme reprend et accentue cette pratique de réécriture des histoires célèbres. L'invention passe par une « réinvention de mots et d'histoires »⁸, pour reprendre les termes de Italo Calvino, et le Romantisme peut en partie se voir défini en tant que littérature-centon⁹, qu'il s'agisse de romans, de nouvelles ou de théâtre¹⁰. En ce sens, l'incipit de « L'Homme au masque de fer » (*CrC III*, 513-59) peut être lu comme une véritable réflexion métapoétique de Dumas sur ce type d'histoires, connues mais suscitant un intérêt toujours renouvelé :

Voilà bientôt cent ans que cette curieuse énigme exerce tour à tour l'imagination des romanciers, des dramaturges, et la patience des érudits. Il n'y a pas de sujet plus obscur, plus incertain, et en même temps plus populaire. C'est comme une légende dont personne ne sait le mot et à laquelle tout le monde ajoute foi.¹¹ (*CrC III*, 515)

L'écriture s'inscrit dans cet espace paradoxal, à la fois béant et surinvesti par la fable, le « mot » et le « nom » signent le vide et font naître les textes. En effet, si Dumas dit refuser toute « prétention à l'érudition de bouquiniste » (*CrC III*, 517), il dresse pourtant une liste de ses sources, dans la nouvelle (518 sq.) comme en notes (565 sq.). L'espace surdéterminé du « nom » absent appelle le romanesque, inspire le récit : Dumas évoque sa volonté passée d'adapter la chronique à la scène (517) et l'on sait la place qu'occupera l'Homme au masque de fer dans ses cycles romanesques, et en particulier dans *Le Vicomte de Bragelonne*. En somme, ce recueil de *Crimes célèbres* est aussi une sorte de bibliothèque.

La plupart des "Crimes célèbres" illustrent cette inspiration particulière par (re)production. L'exemple le plus frappant en est sans doute « La Marquise de Ganges — 1667 » (CrCI, 415-68) comme Dumas le souligne lui-même :

On devine facilement qu'un aussi triste événement ne se passa point sans que les beaux-esprits de l'époque fissent sur cette catastrophe, qui enlevait une des plus belles personnes du siècle, une multitude de bouts-rimés et de madrigaux ; aussi nous renvoyons à nos notes les amateurs de ce genre de littérature, car nous avons, à leur intention, extrait des journaux et mémoires du temps les deux meilleures ou du moins les deux moins mauvaises pièces que nous ayons pu trouver. (CrCI, 450)

Cette chronique inspirée des *Causes célèbres et intéressantes avec les jugements qui les ont décidées* de Gayot de Pitaval (1734-1743) n'a, en effet, cessé d'être reprise et réécrite au cours des xvii^e et xviii^e siècles¹². Sade développe le fait divers historique en 1813, dans un roman, le dernier publié de son vivant, intitulé *La Marquise de Gange*¹³ et un mélodrame de Jean-Bernard Boirie et Léopold, *La Marquise de Ganges ou les Trois frères*, est mis à l'affiche du Théâtre de la Gaîté, le 18 novembre 1815. Dumas cite, comme sources de sa propre chronique, une brochure publiée l'année même de l'affaire, en 1667, *Les Véritables et Principales causes de la mort déplorable de M^{me} la Marquise de Ganges*, un anonyme *Récit de la mort tragique de la marquise de Ganges* (1676), les *Causes célèbres...* de Gayot de Pitaval et les *Lettres historiques et galantes* de M^{me} Dunoyer¹⁴, mais il passe sous silence les deux adaptations contemporaines de la chronique. De même, l'histoire héritée des chroniques italiennes de la Renaissance, « Les Cenci — 1598 » (CrCI, 45-80), est transmise à Dumas par Shelley (1819), Mérimée¹⁵ et Stendhal — qui célèbre la belle Béatrix dans ses *Promenades dans Rome*¹⁶ puis dans une nouvelle éponyme publiée dans la *Revue des Deux Mondes* en juillet 1837¹⁷. On pourrait enfin évoquer la parenté de « Marie Stuart — 1587 » (221-414) avec la pièce éponyme de Schiller (1800), de « Urbain Grandier — 1634 » (CrCII, 263-356) avec *Cinq-Mars* de Vigny

(1826), de « Massacres du Midi — 1551–1815 » (417–652) et du roman *Jean Cavalier* d'Eugène Sue (1840)¹⁸.

De fait, au-delà d'un sujet à la mode, le crime est ici un texte pluriel, l'objet de réécritures, d'une collection, d'une interrogation littéraire et poétique. Dumas dépasse l'aspect « populaire » de la chronique du crime pour questionner un genre ambigu, à la frontière de la fiction et de l'Histoire, en mettant à distance le passé de ce type de récit (la chronique judiciaire), son présent (le roman criminel de la Restauration) et en le menant vers son avenir : le roman feuilleton et même le roman policier dont il adopte déjà les codes (enquête, recherche de sources, d'indices, suspens). Dumas transforme l'advenu — historique comme littéraire — en aventure du sens. Si tout texte historique, comme l'a montré Claudie Bernard, se définit comme ce passage de *l'ad-venu* en *ad-ventura* romanesque (p. 98¹⁹), la complexité est, dans *Crimes célèbres*, d'autant plus grande que ce passé appartient autant à l'Histoire qu'à l'histoire littéraire, et que le récit lui-même fonctionne sur une poétique extrêmement codifiée par des systèmes d'annonces, de prolepses, des *topoi*, au premier titre desquels le crime et la violence. Le lecteur, en ouvrant *Crimes célèbres*, pense connaître ces récits, et la structure même du *recueil* amplifie ce phénomène : d'une chronique à l'autre, tout se répète, le lecteur repère rapidement des scènes topiques (le meurtre, le procès, la mise à mort publique), des métaphores obsédantes, des thèmes et personnages récurrents²⁰.

En ce sens, *Crimes célèbres* est véritablement un *recueil* au sens étymologique du terme (*recolligere*) : il s'agit non seulement pour Dumas de « rassembler » et « réunir » mais aussi de « ressaisir », de « reprendre ». Avant d'être auteur, Dumas se présente comme un lecteur²¹, comme le maillon de transmission de l'histoire d'un public à un autre. Et s'il refuse les fonctions d'érudit ou de traducteur (contrairement à Stendhal dans *Chroniques italiennes*, il ne traduit pas les textes italiens cités en notes), Dumas met en valeur son travail de réappropriation des sources : il lit, trie, opère des choix, valorise la version des faits choisie. L'écriture est ici réécriture, collection, non seulement de

crimes mais aussi de citations. Certes, *Crimes célèbres* n'est pas le seul exemple, dans l'œuvre dumasienne, d'une telle écriture par transmission et intertexte : dans *Les Compagnons de Jésus*²² ou *La Femme au collier de velours*²³, Dumas reconnaît clairement sa dette envers Charles Nodier. De même, dans la majorité de ses cycles romanesques historiques, Dumas cite ses sources, et nombre d'œuvres sont des adaptations, par Dumas, de ses propres textes : ainsi « Urbain Grandier » est porté au théâtre en 1850, « L'Homme au masque de fer » est un personnage central dans *Le Vicomte de Bragelonne*. La spécificité de *Crimes célèbres* réside alors dans la forme même adoptée, celle du recueil.

En effet, ce recueil est d'abord une collection : Dumas dresse un véritable panthéon des criminels de l'Histoire, des parricides aux opposants politiques, des femmes en armes aux reines sanglantes, des cruautés de la Renaissance aux meurtres les plus contemporains. Rien n'est omis : incestes, assassinats, castrations, blasphèmes... Les premières pages des nouvelles prennent d'ailleurs souvent la forme même de listes, d'inventaires de crimes (voir par exemple *CrCI*, 48-9, 472 et *CrCH*, 58). Toutes les armes sont répertoriées (clous (*CrCI*, 61-2), poisons (104-6), poignards, sabres...), tous les mobiles criminels possibles passés en revue (de l'intérêt aux calculs politiques en passant par la recherche d'un plaisir sensuel), toutes les scènes violentes imaginables sont offertes au lecteur. De même, les assassins expient sur toutes sortes de gibets, potences et échafauds. Les têtes tombent, certaines résistent à l'épée²⁴, les corps sont coupés en quartiers (78). En ce sens, le titre pluriel du recueil est véritablement programmatique, annonçant l'extrême diversité de cette représentation de la violence et du crime. Pourtant ce titre est également paradoxal, voire trompeur : en effet, si les récits viennent en quelque sorte corroborer le pluriel en offrant une collection, il s'agit plutôt d'une variation sur le même thème, la violence dans l'Histoire²⁵, les récits obéissant par ailleurs à une structure récurrente, avec achèvement quasi systématique du récit sur une scène d'exécution. La violence, le crime, la cruauté, la mons-

truosité — pourtant exceptionnels, paroxystiques, l'horreur étant encore amplifiée par leur caractère historique attesté — sont ici des lieux communs de l'Histoire comme des *topoi* littéraires. Les mêmes schèmes sont sans cesse répétés, et l'exécution de Karl Ludwig Sand apparaît comme une mise en abyme du procédé : le révolutionnaire doit « faire avec le bourreau l'étrange et terrible répétition du drame où il devait jouer le principal rôle le lendemain » (C/C1, 209) et son exécution est elle-même redoublée puisque le bourreau doit s'y prendre à deux fois pour mener à bout la décollation (215). On pourrait en ce sens considérer ce recueil comme un feuilleton, chaque chronique, voire chaque scène, jouant le rôle d'un épisode. Raymond Bellour, commentant ces effets de sidération des récits dumasien sur des motifs obsessionnels puis les modes de relance de l'intrigue, parle du « rythme à la fois inlassablement répétitif et toujours renouvelé du feuilleton »²⁶ de ces textes. Cette technique narrative, que Dumas développera dans ses futurs sommes romanesques, se trouve déjà expérimentée dans *Crimes célèbres*.

Par ailleurs, le titre même du recueil offre une réception oblique, voire biaisée, car Dumas emploie l'adjectif *célèbre* dans son sens le plus étymologique : il ne s'agit pas seulement de crimes connus du public, sens courant de l'adjectif, mais de crimes nombreux (*celeber*) et célébrés, illustres car dignes d'être loués²⁷, certains criminels faisant même l'objet d'un véritable culte populaire, comme la Brinvilliers (C/C1, 158) ou Sand (215, 220). Dumas opère des choix²⁸ dans le florilège que lui offrait l'Histoire, son recueil n'est ni une simple anthologie, ni même une chronologie, comme pourraient d'abord le laisser penser les dates qui suivent les titres des nouvelles. Il s'agit pour lui de changer notre vision des grands criminels de l'Histoire, d'en réhabiliter certains (la Brinvilliers, Marie Stuart), d'en montrer d'autres (les Cenci, les Borgia) dans toute leur noirceur et leur monstruosité. Mais aucun n'est, aux yeux de Dumas, un « assassin ordinaire » (204), comme il l'écrira de Karl Ludwig Sand ; tous méritent une célébration, sont dignes des récits qu'ils ont fait naître. Dumas ne se contente pas de réécrire des textes, de les adapter, il inter-

roge un lexique du crime. Il dénonce la labilité du vocabulaire quand il s'agit de personnages célèbres : ainsi les « péchés » (CrC II, 56) de Laurent le Magnifique « que chez un homme moins haut placé on eût peut-être appelés des crimes » ou les « vices charmants » (CrC I, 49) des papes. Soulever les voiles de l'Histoire revient à mener des critiques politiques et religieuses souvent virulentes, à interroger nos règles morales, en somme à muer nos certitudes — historiques comme morales — en aventures du sens. À mener le lecteur du connu au suspens du jugement²⁹. Ainsi, ces histoires ne sont pas des récits-paraboles au service d'une édification des lecteurs, un rappel des règles morales, comme dans l'*Heptameron* ou les *Histoires tragiques* de Rosset. Le discours didactique et apologétique des siècles passés cède la place à un univers trouble, fait de transgression, servant la grandeur du crime et la remise en question d'un partage manichéen des valeurs du bien et du mal. Le crime est bien vecteur de sensations (52 ou 470) comme de réflexions nouvelles. Il permet à Dumas de capter son lecteur par ces tableaux cruels pour lui proposer un discours *autre*, idéologique comme esthétique.

Au-delà d'une volonté, certes bien présente, de révéler les coulisses de l'Histoire officielle — Dumas insistant souvent sur le caractère « inédit » (CrC I, 473) de certains épisodes — ou de la violer au profit d'un intérêt romanesque, le crime permet une réflexion métapoétique sur les rapports de l'Histoire et de la fiction. Si la vérité historique semble dans un premier temps dépasser la fiction, cette dernière reprend bientôt ses droits, par cette pratique de la reprise, de la réécriture. Ce recueil est tout autant celui de la variation sur un même thème que de la transmission : Dumas nous présente des généalogies sanglantes (les Cenci, les Borgia, les Stuart (voir 223-4)), et leur versant textuel : la transmission de ces histoires criminelles d'un écrivain à un autre. La littérature se commente, se met en abyme et plus encore, le crime apparaît comme un texte : dans la lignée d'un De Quincey ou d'un Stendhal³⁰, Dumas analyse le lien fécond du crime et de l'art, illustré par le pontificat de Léon X dans « Les Cenci — 1598 » (49). Le crime est « œuvre » (61), certains

meurtriers sont présentés comme des artistes, tels Exili : « *Exili n'était pas un empoisonneur vulgaire : c'était un grand artiste en poisons, comme en avaient fait les Médicis ou les Borgia. Pour lui, le meurtre était devenu un art [...].* » (CCT, 89). Marie Stuart, quant à elle, est à la fois meurtrière, victime, et « *reine de poésie* » (228), célébrée par les plus grands poètes de son siècle et auteur elle-même de vers, cités par Dumas (228-31). La Brinvilliers se voit emprisonnée dans une cellule qui fut celle de Théophile de Viau (125) et les grandes criminelles sont l'objet de portraits au moment de leur exécution : Béatrix Cenci est peinte par le Guide (79), la marquise de Brinvilliers par Lebrun (151).

Le crime est donc œuvre et texte, il permet la construction d'une modernité. Sujet privilégié des chroniques, il permet à Dumas de construire sa voix au sein de citations exhibées ou masquées. *Crimes célèbres* est construit par combinaison de textes antérieurs, chaque chronique est un palimpseste, un centon, certaines citations apparaissant entre guillemets ou en notes, d'autres se voyant directement intégrées dans le texte dumasien³¹. Comme l'écrit Claudie Bernard, dans *Le Passé recomposé*, le roman historique est un « *palimpseste historiographique* » (p. 77³²). Mais ces références sont mises à distance, commentées, critiquées, voire paradoxalement ignorées : François de Rosset est ainsi curieusement passé sous silence lorsque Dumas rédige à son tour l'histoire tragique de la Brinvilliers ou celle de la marquise de Ganges. Même silence lorsque Dumas reprend l'histoire d'Urbain Grandier³², centrale au *Cinq-Mars* de Vigny, considéré comme le premier roman historique français. Mais que les dettes soient reconnues ou non, il s'agit toujours pour Dumas, par le biais de cette narration *hétérogène*, de ces discours autres, de prendre ses distances avec l'histoire littéraire et d'inscrire sa voix dans le genre du roman historique :

Ainsi finit, non pas la famille de Ganges, mais le bruit que cette famille fit dans le monde. De temps en temps, cependant, le dramaturge ou le romancier exhume la pâle et sanglante figure de la marquise, pour la faire apparaître, soit sur la scène, soit dans un livre ; mais à elle presque toujours se borne l'évocation, et beaucoup qui ont écrit sur la mère ne savent pas

même ce que sont devenus les enfants. Notre intention a été de combler cette lacune : voilà pourquoi nous avons voulu raconter ce qu'avaient omis nos devanciers et offrir à nos lecteurs ce que leur offre le théâtre et souvent même le monde — la comédie après le drame. (CrCI, 468)

Les réécritures exhibées ou masquées sont ainsi prétexte et matière à (re)composition, elles permettent une interrogation des pactes d'écriture comme de lecture. Il s'agit pour Dumas de profondément renouveler le rapport des lecteurs au crime, aux valeurs, aux normes, comme en témoigne ce passage de « Karl Ludwig Sand — 1819 » :

Maintenant, comme nous allons mettre sous les yeux de nos lecteurs une de ces actions terribles pour l'appréciation desquelles il n'est point d'autre juge réel que la conscience, il faut qu'ils nous permettent de leur faire connaître entièrement celui-là, que les rois ont regardé comme un assassin, les juges comme un illuminé, et la jeune Allemagne comme un martyr. (CrCI, 164)

Le lecteur est interpellé et inscrit dans la fiction : par les hypotyposes chères à Dumas³³, les blancs de la fiction et les ellipses qu'il doit remplir, par la mise en abyme de la fascination suscitée par les scènes de violence (celle du Dumas pour les histoires qu'il a lues ou entendues, suscitant sa volonté de les transmettre, celle du peuple assistant aux exécutions). En somme, Dumas trouve un suspens particulier dans cette tension du référent (historique comme littéraire) connu et de l'aventure du sens. Dans ce texte hétérogène à plus d'un titre, par son jeu inter- comme architextuel³⁴, il s'agit bien de (re)produire, la prétendue répétition servant une transformation énonciative, un déplacement du sens, un *procès*, dans tous les sens du terme. En ce sens, l'œuvre de Dumas appartient bien à la littérature de fabrication, non parce qu'elle serait une littérature destinée à plaire à un public large, non parce qu'elle serait œuvre de collaboration (ce qu'illustre le tome III de *Crimes célèbres*) mais parce qu'elle est un « *art sur l'art* »³⁵ : le crime est ici une *captatio*, destinée à séduire (*se-ducere*) le lecteur, à le mener sur un autre chemin, à le détourner de ses certitudes et de ses « connaissances ».

SIÈGES ET ÉDITION UTILISÉS

- CrCI, Alexandre DUMAS. *Crimes célèbres*. Marie-France BOUGIE-HELLEUX,
CrCII, Raymond DUMAY et Robert SCTRICK eds. Paris, Phébus, 2002.
CrCIII, 3 vol.

1. Charles BAUDELAIRE, « Pièces diverses », pp. 170-4 in *Les Fleurs du mal*, pp. 1-196 in *Œuvres complètes*, I. Claude PICHOS ed. (Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975), p. 170. Nous renvoyons au commentaire de ce poème par Sophie Rabau, qui l'interprète comme une véritable fable et illustration de l'intertextualité (*L'Intertextualité* [Paris, GF-Flammarion, « Corpus », 2002], pp. 49-53).
2. L'édition originale de *Crimes célèbres* compte huit volumes in-8°, avec gravures (Paris, Administration centrale de la librairie, rue Louis-Le-Grand, 18).
3. Ainsi Stendhal avoue, en 1827, songer à « refaire les crimes qu'on trouve dans les journaux » (*Journal (1818-1842)*, pp. 1-424 in *Œuvres intimes*, II, Vittorio DEL LITTO ed. [Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1982], p. 91). *Le Rouge et le Noir* est, on le sait, inspiré de l'affaire Berthet; Hugo trouve également le sujet de *Claude Gueux* dans une chronique judiciaire de l'époque. Comme l'écrit Michel Crouzet, ces exemples de « roman du crime » ou « roman d'un crime », nés « des comptes rendus des assises », exploitent un « sublime noir », une « poésie inquiétante » : « [...] repris d'un procès, d'un ou deux faits divers, le roman ne peut être abordé sans référence à ce romanesque premier et spontané que livrent les cours d'assises. » (*Le Rouge et le Noir — essai sur le romanesque stendhalien* [Paris, PUF, « Littératures modernes », 1995], p. 1).
4. Donnons pour exemple la douzième nouvelle, consacrée à la « Vengeance de Lorenzo de Médicis sur le duc de Florence qui voulait abuser de sa sœur », histoire dont on connaît la fortune romantique.
5. Comme l'écrit Anne de Gaucher Gravilli dans son introduction à l'ouvrage, le recueil de François de Rosset est un « véritable best-seller du XVIII^e siècle », maintes fois réédité, augmenté jusqu'à son édition définitive de 1619, avant d'être « enrichi par des écrivains tiers, tout en continuant à paraître sous le nom de Rosset et sous son titre original » (François ROSSET, *Histoires mémorables et tragiques de ce temps*, Anne DE GAUCHER GRAVILLI ed. [Paris, Le Livre de Poche, « Classique », 1994], p. 5). *Crimes célèbres* de Dumas fonctionne selon un même schéma éditorial. Les deux premiers volumes sont dus à Dumas, le troisième est, lui, le fruit de collaborations avec Fiorentino (« Nisida — 1825 », CrCIII, 115-57), Arnould (« Derues », 159-279), « La Constantin — 1660 », 447-511, « L'Homme au masque de fer », 513-59), Fournier (« Martin Guerre », 281-328) et Mallefille (« Ali-Pacha », 329-445).
6. J.-P. Camus est l'auteur de trois recueils aux titres expressifs : *Les Spectacles d'horreur où se découvrent plusieurs tragiques effets de notre siècle*, *L'Amphithéâtre sanglant où sont représentés plusieurs actions tragiques de notre siècle* et *Les Rencontres funestes ou fortunes infortunées de notre temps*.
7. Jean LOMBARD, « L'Affaire Fresne, transposition romanesque d'un fait

divers au XVIII^e siècle», pp. 181-97 in *Le Genre du roman, les genres du roman* (Paris, PUF, 1980).

8. Italo CALVINO, *La Machine Littérature* (Paris, Seuil, «La Librairie du XX^e siècle», 1993), p. 22.

9. Voir Christine MARCANDIER-COCCARD, *Crimes de sang et scènes capitales* (Paris, PUF, « Perspectives littéraires », 1998), pp. 248 sq. Emprunts, citations, plagats et pastiches sont des modes de réappropriation de l'histoire littéraire, de ses traditions et *topoi*, une manière de se démarquer et d'ouvrir à une modernité.

10. Julia Przybos, dans son étude de *L'Entreprise mélodramatique* (Paris, Corti, 1987), a analysé cet emprunt des intrigues théâtrales aux grandes chroniques de l'Histoire, aux faits divers les plus récents comme aux romans contemporains, permettant aux dramaturges de jouer sur un sentiment de familiarité immédiat du spectateur.

11. Percy Bysshe Shelley mène la même réflexion dans la préface de sa pièce *Les Cenci* :

À mon arrivée à Rome, je découvris que l'histoire des Cenci était un sujet que l'on ne pouvait évoquer sans éveiller un intérêt profond et haletant ; et que les sentiments de la compagnie ne manquaient jamais de pencher du côté d'une pitié romantique pour les torts subis, et d'une disculpation passionnée à l'égard de l'horrible forfait auquel ceux-ci avaient poussé celle qui depuis deux siècles se trouvait mêlée à la poussière commune. Les gens de toutes conditions connaissent cette histoire dans ses grandes lignes, et prennent part à l'intérêt irrésistible qu'elle semble avoir le pouvoir magique de susciter dans le cœur humain.

(Robert DAVREU trad. [Paris, José Corti, « Collection romantique », 2000], p. 23).

12. Voir Jean SGARD, « La Littérature des causes célèbres » pp. 459-70 in *Approches des Lumières — Mélanges offerts à Jean Fabre* (Paris, Klincksieck, 1974).

13. Donatien Alphonse François DE SADE, *La Marquise de Gange*, Raymond TROUSSON ed. (Paris-Genève, Slatkine, 1996). Dans sa préface, Raymond Trousson dresse un inventaire des différentes versions de la chronique de Gayot de Pitaval à Sade (pp. 14 et 17-9).

14. M^{me} Dunoyer : Dumas, dans ses notes, la nomme M^{me} Desnoyers (CrCl, 478).

15. Le drame de Mérimée, *La Famille de Carvajal* (1828), constitue en effet une première version, parodique et distanciée, des meurtres et incestes de la famille Cenci.

16. Aux dates du 3 août 1827 puis du 9 juin 1828 (voir STENDHAL, *Promenades dans Rome*, pp. 593-1189 in *Voyages en Italie*, Vittorio DEL LITTO ed. [Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973], pp. 602 sq. et 868).

17. On retrouvera les Cenci sous la plume de Jules Barbey d'Aurevilly qui évoque, en 1865, « le visage si touchant et si connu de la Cenci » dans *Un Prêtre marié* (pp. 871-1223 in *Œuvres romanesques complètes*, I, Jacques PETIT ed. [Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1964], p. 880) puis d'Antonin Artaud (1935). Pour une étude de ces filiations, nous renvoyons à : Michel SCHOUCHKOVITCH, « Béatrix Cenci, la belle parricide », *Poétique*, n° 108, nov. 1996, pp. 473-94.

18. Eugène SUE, *Jean Cavalier ou les Fanatiques des Cévennes* (Genève, Slatkine Reprints, « Ressources », 1980).

19. Claudie BERNARD, *Le Passé recomposé — le roman historique français au dix-neuvième siècle* (Paris, Hachette, « Hachette Supérieur », 1996).

20. Ainsi Marie Stuart comme la Brinvilliers sont-elles présentées comme des « Médée » (CrCI, 263 et 472). Pour une analyse de ces thèmes obsédants, nous renvoyons à : Raymond BELLOUR, *Mademoiselle Guillotine — Cagliostro, Dumas, Edipe et la Révolution française* (Paris, La Différence, 1989) et à Patrick WALD LASOWSKI, *Les Échafauds du romanesque* (Lille, Presses Universitaires de Lille, « Objet », 1991).

21. Voir le relevé des emprunts de Dumas à la Bibliothèque Royale dans la préface (CrCI, 14-5).

22. Voir Alexandre DUMAS, « Un mot au lecteur », pp. 3-29 in *Les Compagnons de Jésus*, I (Paris, P.O.L., « La Collection », 1992), p. 6.

23. Voir *La Femme au collier de velours* (I; 168) in *Le Meneur de loups et autres récits fantastiques*, F. LACASSIN ed. (Paris, Omnibus, 2002). Il est à noter que l'on retrouve dans ce récit Karl Ludwig Sand, personnage éponyme de l'un des « Crimes célèbres » (CrC II, 168).

24. Celle de Karl Ludwig Sand, par exemple : « [...] la tête n'était pas tombée, et, quoique inclinée sur la poitrine, tenait encore au cou. Le bourreau frappa une seconde fois, et du même coup abattit la tête et une partie de la main. » (CrCI, 215).

25. Les deux premières nouvelles du recueil en offrent un exemple frappant : les détails donnés par Dumas sur les tortures infligées à Sainte-Croix (voir les notes sur « La Marquise de Brinvilliers — 1676 », CrCI, 471-2) redoublent ceux déjà proposés au lecteur dans « Les Cenci — 1598 » (66-7). Tout se répète, du XVI^e au XVII^e siècles, de l'Italie à la France, d'une chronique à l'autre. À la fin de la nouvelle, les tortures que l'on inflige cette fois à la marquise, rappellent les deux scènes précédentes. Le récit en est même redoublé par les textes cités en note (voir 141 sq. et n. 27, p. 473).

26. Raymond BELLOUR, « Le Souffle au cœur », *L'Arc*, n° 71 : « Alexandre Dumas », 1978, pp. 1-3 (p. 2). Sarah Mombert évoque, quant à elle, les « moments spasmodiques » des récits dumasien dans « Alexandre Dumas entre l'histoire et l'aventure », pp. 131-43 in Denis MELLIER et Luc RUIZ eds, *Dramases — de la fiction policière, fantastique et d'aventures* (Fontenay/Saint-Cloud, ÉNS Éditions, « Signes », 1995), p. 137.

27. Voir : Alain REY ed., *Dictionnaire historique de la langue française*, I (Paris, Le Robert, 1998), p. 666. L'adjectif *célèbre* est d'ailleurs maintes fois utilisé par Dumas dans les récits, parfois modalisé (Exili est ainsi un empoisonneur « affreusement célèbre » [CrCI, 88]), souvent exploité dans ses différents sens, comme un rappel du titre du recueil. Est célèbre ce qui se répand, fait l'objet de récits et de fables : « [...] le bruit de ces morts étranges, inconnues et rubites, se répandait dans Paris, qui commençait à s'en épouvanter » (100) ; « Le bruit de cet événement se répandit bientôt par tout Paris. Sainte-Croix était fort connu, et la nouvelle qu'il allait acheter une charge à la cour avait encore répandu son nom. » (102).

28. « Il y a deux versions sur cette mort de Sainte-Croix. [...] [N]ous avons adopté cette version comme la plus probable, la plus répandue et la plus populaire [...] » (CrCI, 471, n. 18).

29. Il est d'ailleurs à noter que Dumas évoque davantage les « souvenirs »

(CrCI, 47) historiques de ses lecteurs que leurs connaissances. Il s'autorise même une pointe ironique en incipit de « Massacres du midi — 1551-1815 » : « Peut-être notre lecteur, préoccupé seulement de ses derniers souvenirs, qui remontent à la restauration, s'étonnera-t-il du large cadre dans lequel nous enfermons le tableau que nous allons mettre sous ses yeux [...] » (CrCII, 419).

30. « L'assassinat peut être saisi par son anse morale [...] et c'est là, je le confesse, son côté faible ; mais on peut aussi en traiter esthétiquement » (Thomas DE QUINCEY, *De l'Assassinat considéré comme un des Beaux-Arts*, Pierre LEYRIS trad. [Paris, Gallimard, « Idées », 1975], p. 25). Nous renvoyons par ailleurs aux *Chroniques italiennes* de Stendhal, et, en particulier, aux pages liminaires de « L'Abbesse de Castro » (pp. 561-652 in *Romans*, II, Henri MARTINEAU éd. [Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1948], pp. 561-3).

31. Ainsi l'incipit de « Les Cenci — 1598 » invite à une promenade dans Rome, proprement stendhalienne, comme le confirme la note de Dumas (CrCI, 459). La fin de « Les Borgia — 1492-1507 » (CrCII, 53-261) est une ample citation de Boccace (257-61). « La Marquise de Brinvilliers — 1676 » mêle comptes rendus de procès, d'interrogatoires, mémoires et lettres de Madame de Sévigné. Dumas dit même copier « textuellement » (CrCI, 113 et 119), offrant à ses lecteurs, lorsqu'il cite le discours de l'avocat de la défense, sa véritable mise en abyme de *Crimes célèbres* (119-23).

32. Ou que la Brinvilliers évoque les procès célèbres de « Saint-Mars [sic] et de Thou » (CrCI, 131).

33. L'incipit de la première nouvelle, « Les Cenci — 1598 », ouvre le recueil d'une manière particulièrement révélatrice de cette place donnée au lecteur : « Si vous allez à Rome » (CrCI, 47), suivi d'un « Le lecteur en jugera » (48).

34. *Intertextuel* par le dialogue des récits entre eux, mais aussi de Dumas avec ses prédécesseurs. *Architextuel*, dans le dialogue avec un genre.

35. « art sur l'art », nous empruntons cette formule magistrale à Michel CROUZET, « Gautier et le problème de créer », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, juillet-août 1972, pp. 7-27.