



HAL
open science

FIVE SHADES OF DUMAS

Karl Akiki

► **To cite this version:**

Karl Akiki. FIVE SHADES OF DUMAS. Presses universitaires de Caen. Dumas amoureux Formes et imaginaires de l'Éros dumasien, , 2020, 2841339947. hal-03059409

HAL Id: hal-03059409

<https://hal.science/hal-03059409>

Submitted on 26 Jan 2021

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.

Copyright

FIVE SHADES OF DUMAS

Lorsque Erika Leonard James autoédite sa romance érotique *Fifty Shades of Grey* en 2011, transformée en 2015 en film par Sam Taylor-Wood, elle ne se doute pas du succès qu'aura son best-seller. Cette trilogie, vendue à plus de 125 millions d'exemplaires, se veut une exploration des obscures nuances de la sexualité d'un couple, Anastasia Steele et Christian Grey : domination, voyeurisme, sadisme, masochisme, etc. Le lectorat féminin s'enflamme : en 2012, la *fanfiction* remporte le National Book Award. Pourquoi détourner ce titre filmique en *Five Shades of Dumas* ? Outre le fait que le roman dumasien fut aussi plébiscité en premier lieu par un lectorat féminin, et que la *fanfiction* apparaît comme un dérivé « sexy » du concept de roman-feuilleton, s'écrivant en fonction de la réception de l'œuvre, cette réflexion se propose d'explicitier le va-et-vient entre le plaisir de l'écriture et celui de la lecture.

En 1973, Roland Barthes institue la notion de « texte de plaisir » : « Celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique confortable de la lecture »¹. Le roman dumasien intègre cette catégorie tant au niveau du « pôle artistique » que du « pôle esthétique »² mais toujours avec des nuances (*shades*). Le corpus retenu est constitué principalement de deux feuilletons majeurs (*Le Comte de Monte-Cristo* et *Les Trois Mousquetaires*), mais également, dans une moindre mesure, d'une nouvelle (*Le Baiser du vampire*) et d'un court roman (*La Femme au collier de velours*)³. Il permettra de montrer comment le sexe peut être incubateur de succès, en analysant d'abord le désir comme moteur de l'intrigue, puis le plaisir auquel s'abandonne le personnage dumasien, et enfin le déplacement de ces deux notions qui se superposent à la lecture.

La démultiplication du désir

Pour que le plaisir puisse se dévider, il est important qu'il soit nourri par une appétence, un besoin. Le personnage dumasien se livre en aveugle aux désirs qui l'entraînent. Il se soumet aux lois de l'Éros qui permettent à la fable de se construire.

-
1. Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil (Points. Littérature ; 135), 1982, p. 25.
 2. Wolfgang Iser, *L'acte de lecture*, Evelyne Sznycer (trad.), Sprimont, P. Mardaga, 1976, p. 90.
 3. Afin de faciliter la lecture, nous userons des abréviations suivantes : CMC, TM, FCV et BV. Les éditions auxquelles renvoient les références sont : Alexandre Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo*, Yaël Azoulay (préf.), Jacques Bony (éd.), Paris, Flammarion (GF ; 1004 et 1009), 1998, 2 vol. ; *Les Trois Mousquetaires*, Jacques Suffel (préf.), Paris, Flammarion (GF ; 144), 1984 ; *La Femme au collier de velours*, Paris, EJJL (Librio ; 58), 1995 ; *Le Baiser du vampire*, in *Histoires de vampires et de morts-vivants*, Claude Aziza (éd.), Paris, Pocket (Pocket classiques), 2002, p. 55-102.

Un personnage en état de manque

Dès les premières pages, Edmond Dantès et d'Artagnan souffrent d'un manque d'héroïté⁴. Tous deux sont marqués par l'inaction : lors de son arrestation, Edmond n'a « ni la possibilité ni même l'intention de faire résistance » (*CMC*, t. I, VIII, p. 92) ; d'Artagnan, lors de son arrivée chez les mousquetaires, cherche « une tapisserie derrière laquelle se cacher », et se « sent une envie démesurée de se fourrer sous la table » (*TM*, III, p. 62). Le lecteur découvre devant lui deux adolescents que la figure du père émeut : en retrouvant son père, Edmond a « les larmes aux yeux » (*CMC*, t. I, I, p. 18) et « comprim[e] les battements de son cœur » (*CMC*, t. I, II, p. 20) ; en quittant son père, d'Artagnan « vers[e] force larmes, dont il parvi[e]nt à grand-peine à cacher la moitié » (*TM*, I, p. 33) et est décrit en état de privation puisqu'il est « décorcelé », « sans haubert », « sans cuissardes » (*TM*, I, p. 30). C'est ce premier manque que les personnages doivent combler, pour devenir des héros qui assument leur fonction principale dans l'intrigue, et disposent de qualification, d'autonomie et de fonctionnalité différentielles. Pour ce faire, ils devront apprendre à dominer leur impatience. La trop grande impulsivité des personnages est leur pulsion primitive effervescente : ils doivent apprendre à la canaliser pour que le plaisir prenne place. Dès l'incipit, Edmond se rêve en capitaine du *Pharaon* : « capitaine à vingt ans ! [...] n'est-ce pas plus que ne pouvait vraiment l'espérer un pauvre matelot comme moi ? » (*CMC*, t. I, II, p. 21) ; d'Artagnan, lui, est « avide d'endosser l'uniforme de mousquetaire » (*TM*, III, p. 66). Progressivement, ils vont apprendre cette patience si peu romantique et s'aligner sur le célèbre « Attendre et espérer » de Monte-Cristo. Ils concentreront leurs désirs puisque, chez Dumas, on ne naît pas héros, on le devient... à force de désirs.

La relation de vouloir

Le personnage dumasien étant un être de l'Éros, il court donc, insatiablement, plusieurs lièvres à la fois. Étape après étape, il poursuit de multiples quêtes. Pour Edmond, ce sera remettre une lettre à Noirtier, s'évader du château d'If, recouvrer le trésor sur l'île de Monte-Cristo et se venger successivement de Fernand, de Villefort et de Danglars ; pour d'Artagnan, ce sera remettre une lettre à M. de Tréville, récupérer les ferrets de la reine, séduire Milady, retrouver Constance et punir Milady. La saturation romanesque vient de ce que nous sommes en présence d'une « structure événementielle ouverte, allant d'aventure en aventure, et toujours susceptible d'être relancée »⁵. Ces différentes quêtes ont pour objet l'immersion et la reconnaissance sociales qui permettent au héros en devenir d'être inclus dans la communauté. Ainsi en est-il de Dantès d'abord vis-à-vis de Faria, puis avec l'équipage du bateau qui le sauve ; devenu comte de

4. Pour les « paramètres de l'héroïté », voir Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », in Roland Barthes, Wolfgang Kayser, Wayne C. Booth et Philippe Hamon, *Poétique du récit*, Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), Paris, Seuil (Points. Sciences humaines ; 78), 1977, p. 115-180.

5. Michel Murat, *Le romanesque des lettres*, Paris, J. Corti (Les Essais), 2018, p. 12.

Monte-Cristo, il s'affirmera en tant que personnage de la haute société parisienne. D'Artagnan apprendra quant à lui à s'intégrer dans le groupe des trois mousquetaires et à figurer à la cour. Ces différentes quêtes constituent des microhistoires qui permettent au roman-feuilleton de multiplier les intrigues.

Le héros dumasien ne vit son avènement que lorsque le désir personnel est sacrifié à la volonté sociale et à la réparation de l'injustice faite à la communauté. L'un et l'autre, Edmond Dantès et d'Artagnan réussissent à se transformer et à comprendre l'importance du groupe au détriment de l'individu, l'importance de la famille (choisie plutôt que naturelle) au détriment de la solitude. Comme l'affirme Gérard Gengembre, « *Les Trois Mousquetaires* mettent en scène le roman d'apprentissage de d'Artagnan (un moi solitaire, à la recherche d'un père de substitution, jeté dans un monde hostile). Il se découvre des alliés : le moi le cède dès lors au nous, puis à une aventure collective »⁶. Le lecteur ne peut qu'être sensible à cette idéologie camouflée.

Toutefois, le véritable moteur du personnage est une quête de soi au sens jungien du terme, comme le révèlent les dernières pages des romans : il s'agit de retrouver Edmond Dantès, part de lumière de Monte-Cristo, comme le prouve la signature de la dernière lettre ; de retrouver l'homme de Meung, part d'ombre de d'Artagnan. Le désir primordial du héros est la reconstitution du Moi.

Le jardin des plaisirs

Feignant de nous abandonner à une lecture lisse et innocente, nous remarquons que les relations amoureuses qui lient les personnages sont très souvent vécues dans la chasteté – l'éducation catholique est passée par là. Le plaisir est comprimé pour correspondre à l'idéal médiéval de l'amour courtois et « les rapports qui lient la femme et le héros [...] sont le plus souvent ceux, mystiques, d'adorante à idole »⁷. Au début du roman, Edmond est offusqué par les propos de M. Morrel et lui rétorque que Mercédès « n'est point [s]a maîtresse [...] c'est [s]a fiancée » (*CMC*, t. I, I, p. 17). Jusqu'au dernier moment de l'intrigue, Mercédès est préservée des affres du désir : elle finit sa vie dans un jardin édénique, portant un voile marial. D'Artagnan et Constance n'ont aucun rapport physique. Leur amour se lie dans un secret livré (« Ce fut leur mutuelle déclaration d'amour », *TM*, XVIII, p. 250) et le seul attouchement a lieu à la mort de la jeune femme. Dans *La Femme au collier de velours*, Antonia, d'un « type merveilleux et rare », est décrite par son fiancé, le jeune Hoffmann, comme un ange sans sexe, qui « apparâit au haut du portail » et qui ressemble à la « Marguerite de Goethe » (*FCV*, II, p. 19) ; aucun rapport physique n'a lieu entre eux puisque Antonia meurt avant le retour du jeune homme.

6. Gérard Gengembre, *Le roman historique*, Paris, Klincksieck (50 questions ; 27), 2006, p. 70.

7. Lise Dumasy-Quéffelec, « Univers et imaginaire du roman populaire », in *Le roman populaire. Des premiers feuilletons aux adaptations télévisuelles, 1836-1960*, Loïc Artiaga (dir.), Paris, Autrement (Collection Mémoires/Culture ; 143), 2008, p. 94.

Les personnages étant mus par une multitude de désirs qui dirigent les flèches de leurs actions, il n'en demeure pas moins qu'ils s'abandonnent également à différents plaisirs. Nous assistons à une manifestation exubérante de l'Éros refoulé; cette exubérance fera d'ailleurs bondir l'un des rédacteurs de la *Bibliographie catholique*, qui s'enflammera contre ces romans en y dénonçant la «liberté de style, [la] licence de tableaux, l'énergie de passion qui en rendent la lecture mauvaise et très dangereuse»⁸.

Plaisirs multipliés

Force est de constater que certaines scènes sentimentales s'imprègnent d'une sexualité camouflée. Maximilien, par exemple, use d'une métaphore on ne peut plus sensuelle face à Valentine: «Quand je pense à vous, mon sang bout, ma poitrine se gonfle, mon cœur déborde» (*CMC*, t. II, LII, p. 13). Après avoir passé un moment avec Constance à épier M. Bonacieux, «d'Artagnan sor[t] à son tour, enveloppé, lui aussi, d'un grand manteau que retroussait cavalièrement le fourreau d'une longue épée» (*TM*, XVIII, p. 255). Il en est de même pour la description des scènes d'amour qu'enchaîne d'Artagnan avec Ketty, la suivante de Milady: «Viens ça que je te dise que tu es la plus jolie soubrette que j'ai jamais vue! et il le lui dit tant et si bien, que la pauvre enfant, qui ne demandait pas mieux que de le croire, le crut...» (*TM*, XXXIII, p. 446). Malgré sa «si fine épée» (*TM*, XXXVII, p. 483), le mousquetaire peut ainsi apparaître comme un Don Juan à l'appétit sexuel jamais assouvi.

Toutefois, le plaisir des personnages dumasien ne peut se vivre au sein d'un couple traditionnel. Rares sont les personnages mariés à être heureux. M^{me} Danglars, M^{me} de Villefort, M^{me} de Morcerf ou même l'ancienne comtesse de la Fère ne vivent pas leur union dans une valence bénéfique. Le couple Danglars est raillé pour son respect des apparences maritales: «[Danglars] la salua à la façon dont certains maris saluent leur femme et dont les célibataires ne pourront se faire une idée que lorsqu'on aura publié un code très étendu de la conjugalité» (*CMC*, t. II, LXXVII, p. 340). Comme l'aurait affirmé Dumas fils dans une citation apocryphe, «Les chaînes du mariage sont si lourdes qu'il faut être deux pour les porter. Quelquefois trois!». Voilà pourquoi les relations amoureuses se vivent en réalité dans le «désir triangulaire»⁹. Le sujet désire un objet et c'est le médiateur qui augmente ce désir en constituant une menace. Ce qui augmente le désir d'Edmond pour Mercédès, c'est la présence du médiateur Fernand; ce qui augmente le désir de d'Artagnan pour Milady, c'est la présence du médiateur de Wardes (mais aussi d'Athos). On retrouve le même fonctionnement dans les *troupeles* Maximilien-Valentine-Franz d'Épinay ou Buckingham-Anne d'Autriche-Richelieu. Sur chacun des couples se greffe donc un troisième être qui retarde l'union et augmente ainsi la douleur et le sentimentalisme. Il serait même intéressant de superposer au

8. «Revue des romans nouveaux», *Bibliographie catholique*, t. VI, 6^e année [n° 2, août 1846], 1846, p. 92. Cité dans *Cahiers Alexandre Dumas*, n° 38, 2011, *Alexandre Dumas sous les feux de la critique*, Claude Schopp (dir), p. 93.

9. René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, B. Grasset, 1961, p. 40.

triangle de René Girard celui de Stephen Karpman¹⁰ développé dans le cadre des analyses transactionnelles. Les médiateurs y deviennent persécuteurs, les objets des victimes et les sujets des sauveurs : cela augmente la dose de douleur dans l'Éros, cela met en valeur l'héritage du roman courtois avec la figure de la femme-victime, et en relief la part de manipulation qu'entraîne toute relation amoureuse.

Attardons-nous maintenant sur les deux œuvres mineures du corpus. Dans *La Femme au collier de velours*, Hoffmann oscille entre deux femmes opposées : Antonia, la Virgo, et Arsène, la Virago. Il finit par choisir celle qui dérouté ses sens. Antonia est trop pure pour lui ; elle ne peut lui offrir qu'un amour platonique où le désir est enfermé dans le médaillon qu'elle lui donne en gage. Avec chacune de ces femmes, Hoffmann est pris dans un triangle mimétique où Antonia et Arsène sont tour à tour Objet et Médiatrice. La superposition de ces deux triangles crée un rectangle mimétique soulignant le dédoublement du héros et celui de la figure féminine. Dans *Le Baiser du vampire*, Hedwige est la femme nodale, le nœud du désir, alors que les deux frères se disputent la place de médiateurs : nous sommes en présence d'une double médiation réciproque. Kostaki et Grégoriska constituent deux archétypes de son *animus*, qu'elle désire tout autant : Kostaki, l'homme sauvage, physique, suggéré par la zoomorphie (« il poussait des cris rauques et inarticulés qui semblaient ne point appartenir à la langue humaine », *BV*, p. 62) et l'homme divin, Grégoriska, « jeune homme qui était tombé pour ainsi dire du ciel » (*BV*, p. 64).

Ces deux cas particuliers nous ramènent alors à Edmond et à d'Artagnan. Eux aussi vivent un couple... à trois : Edmond, Haydée, Mercédès, ou d'Artagnan, Constance Bonacieux, Milady. Chacun des deux hommes est divisé entre deux femmes, double inversé l'une de l'autre : mais ce n'est qu'avec une seule qu'il peut expérimenter le plaisir véritable alors que l'autre sert de stimulant.

Plaisirs parallèles

Un siècle avant les *cultural studies*, Dumas interroge le masculin et le féminin. Transportons-nous à l'épisode où d'Artagnan se fait passer pour le comte de Wardes afin d'obtenir une nuit avec Milady. Il en ressort transformé puisque « [Ketty] l'affubla d'une robe à fleurs, d'une large coiffe et d'un mantelet » (*TM*, XXXVII, p. 488). L'on comprend clairement la féminisation de d'Artagnan et la virilisation de Milady. À plusieurs reprises, la narration insiste sur cet aspect masculin de Milady de Winter : « si elle était un homme », « âme virile dans ce corps frêle et délicat » (*TM*, LII, p. 647)... N'est-elle pas d'ailleurs une mi-lady ? Sa sœur de fiction n'est autre qu'Eugénie Danglars, qui a « cet aplomb tout masculin qui caractérisait son geste et sa parole » (*CMC*, t. II, XCVI, p. 593). La fille du banquier est d'ailleurs passée maîtresse dans l'échange des genres, dans le travestissement : elle déploie ainsi lors d'un épisode « une promptitude qui indiquait que ce n'était sans doute pas la première fois qu'en se jouant

10. Stephen B. Karpman, *Le triangle dramatique. Comment passer de la manipulation à la compassion et au bien-être relationnel*, Jérôme Lefeuvre et Pierre Agnès (trad.), Malakoff, InterÉditions, 2017, p. 5.

elle avait revêtu les habits d'un autre sexe » (CMC, t. II, XCVIII, p. 619). Elle finit par se couper les cheveux et assume alors pleinement sa virilité. Les transformations transmédiales de ces œuvres tirent d'ailleurs profit de ces ambiguïtés : nous pensons par exemple à la comédie musicale *Les 3 Mousquetaires, et si d'Artagnan était une femme?* de Mylène Herrouin (2014) ou à l'adaptation japonaise en film d'animation du *Comte de Monte-Cristo* (*Gankutsuou*, Mahiro Maeda, 2005). Cette « généralité lectoriale »¹¹ n'aurait pu fonctionner si l'hypotexte ne le permettait pas. Nous nous devons de noter, dans ce sillage, la fascination de Dumas pour les femmes dotées d'une certaine virilité. Ce sont d'ailleurs ces Amazones que le lecteur garde principalement en mémoire, parce qu'elles fascinent par leur androgynat et leur ambiguïté, contrairement au stéréotype sans aspérité de la féminité féminine.

À un autre niveau, sous la plume de Dumas, la littérature populaire entre dans la sphère de l'inter-dit. Plusieurs personnages affichent leur homosexualité tant masculine que féminine, accomplissant un *coming out* qui ne s'embarrasse pas toujours du *crypto-gay*, de la suggestion pudibonde. Il faut dire que cette première moitié du XIX^e siècle est propice à la fascination exercée par des amours homosexuelles marginalisées. Plusieurs auteurs de l'époque interrogent le phénomène : Stendhal s'y lance dans *Armance* (1827), Théophile Gautier dans *Mademoiselle de Maupin* (1835) ou Honoré de Balzac dans *Le Cousin Pons* (1847).

L'on pense à cet égard d'emblée au personnage d'Aramis. Dès sa première apparition, il est comparé implicitement à une gente dame : « Il se baissa, et, de l'air le plus gracieux qu'il pût trouver, il tira le mouchoir de dessous le pied du mousquetaire » (TM, IV, p. 77). Il a même une « charmante petite écriture de femme » (TM, XLVIII, p. 603). Dans *Vingt ans après* (1845), nous apprenons qu'il a un faible pour les femmes déguisées en homme, fussent-elles M^{me} de Chevreuse ou duchesse de Longueville. Cela correspond peu ou prou au stéréotype de l'homosexuel féminisé. Le seul avenir d'Aramis est d'embrasser la prêtrise et la Compagnie de Jésus. Nous pouvons également citer le cas d'Albert de Morcerf. Son admiration pour sa mère est équivoque : « Ma mère n'est point une femme, c'est la femme » (CMC, t. II, LXXXVI, p. 477). Pour épouse, il recherche un double de Mercédès. Il achève sa vie aux côtés de la mère qui, en bonne Jocaste, l'associe à l'homme qu'elle a toujours aimé lorsqu'elle murmure : « Edmond ! Edmond ! Edmond ! » (CMC, t. II, CXIV, p. 801) au lieu du prénom du fils parti. Le stéréotype de l'homosexuel qui *habite seul avec maman* éclate ainsi au grand jour. La relation qui lie Hoffmann à Zacharias Werner dans *La Femme au collier de velours* est un autre exemple de cette homosexualité latente. Le personnage y perçoit son ami Werner comme une sorte d'amant : « Au fur et à mesure que le temps s'écoulait et que les lettres de Zacharias, réclamant la parole de son ami, étaient plus pressantes, Hoffmann s'attristait davantage. En effet la présence de la jeune fille n'était plus suffisante à chasser le fantôme de Zacharias » (FCV, V, p. 37). Plus loin, il rêve de Zacharias incarnant la figure de l'incube tentateur. Des exemples empruntés à d'autres œuvres pourraient nourrir cette réflexion. L'on pense à Néron qui épouse son eunuque

11. Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil (Poétique), 1989, p. 174.

Sporus dans *Acté* (1838) ou au personnage d'Henri III entouré de ses mignons dans *La Dame de Monsoreau* (1846). Que de figures historiques *queers* Dumas utilise-t-il dans une sorte de reconnaissance avant-gardiste de l'homosexualité!

Il serait dès lors intéressant d'envisager, pour un instant, l'homosexualité possible d'Edmond Dantès et de d'Artagnan, évoluant tous deux dans un univers peuplé principalement d'hommes, n'obtenant jamais physiquement une femme, multipliant les costumes pour cacher leur véritable identité, remettant en question la doxa sociale représentée par des figures masculines fortes, ou s'intéressant à de jeunes hommes qu'ils prennent sous leur protection. Souvenons-nous d'ailleurs de l'attrait incontrôlable qu'exerce Monte-Cristo sur Albert, Franz et Maximilien : « Il avait quarante ans [...] il était fait pour l'emporter sur les jeunes gens » (*CMC*, t. I, XXXVII, p. 510). Ne sommes-nous pas dans une certaine retranscription du modèle antique de l'éraсте et de l'éromène ?

Si l'on en croit la théorie freudienne et si on applique l'approche psychocritique (certes quelque peu désuète) de Charles Mauron, il suffit de déceler en Edmond et en d'Artagnan un complexe d'Œdipe non dépassé pour leur apposer l'étiquette d'homosexuels. En ce sens, leur roman familial est intrigant. Si le père d'Edmond montre son affection pour son fils, n'oublions pas que sa mère est absente du roman. Le père de d'Artagnan, pour sa part, marque ses distances avec son fils, tout en lui livrant une forme de virilité que d'Artagnan perdra rapidement en brisant sa rapière phallique et en vendant son bidet jaune. Dans les deux cas, il existe un manque familial à combler. C'est pourquoi l'abbé Faria et Athos se substituent chacun à la figure paternelle en défaut pour accompagner les deux jeunes hommes. Nous comprenons alors mieux la structure des deux romans, encadrés par la figure paternelle : dans les deux cas, le père réel existe à l'incipit (le père Dantès et le père de d'Artagnan) avant de laisser la place, dans l'excipit, au père de substitution – dans un respect de la relation « *daddy / boy* » fréquente dans la communauté gay. Cette présence-absence du père n'est du reste pas sans rappeler la carence dont souffre l'auteur.

Le cas de d'Artagnan mérite qu'on s'y attarde. Le héros est confronté à trois femmes qui sont autant de figures maternelles. Constance Bonacieux est la première d'entre elles. Cette femme aux allures de vierge excite son désir malgré les interdits masculins qui l'entourent : le cardinal de Richelieu (le père de la France) la fait enlever ; elle est mariée à un autre homme ; elle se réfugie dans un couvent sous la protection de l'archétype du père que représente le Dieu chrétien. À chaque fois, d'Artagnan tente de la subtiliser aux représentants paternels. Anne d'Autriche constitue également une figure maternelle : d'Artagnan n'accomplit le périple londonien que pour sauver l'honneur de la reine en récupérant les douze ferrets symboliques. Pour recevoir sa récompense, il se doit d'attendre dans une « chambre [...] à l'air chaud et parfumé » (*TM*, XXII, p. 297), sorte de cabinet utérin : « Aux fantasmes de contrôle omnipotent de l'Objet s'associent ceux de l'enfermement dans le corps de la Mère, armoires, penderies, petites chambres fermées, bastion ou Bastille »¹². La troisième figure

12. Michel Picard, « Pouvoirs du feuilleton, ou d'Artagnan anonyme », *Littérature*, n° 50, 1983, p. 72.

maternelle est enfin incarnée par Milady. Ce que désire par-dessus tout d'Artagnan, c'est une nuit avec cette femme. Il commence par s'abandonner à une scène originaire en espionnant Milady à travers son armoire (*TM*, XXXIII). Son désir s'émousse et il tente de se substituer au comte de Wardes, incarnation du père. Toutefois, la mère reprend les rênes du pouvoir en chassant le fils de chez elle, au moyen du « poignard » (*TM*, XXXVII, p. 488), substitut phallique, forçant le jeune homme à une castration métaphorique. Nous apprenons plus tard que Milady a été la femme d'Athos. Or, ce même Athos n'est-il pas déjà une figure paternelle pour d'Artagnan ? Le fils aura donc tenté de voler la mère au père ; il doit être puni en conséquence : « D'Artagnan et ses amis n'ont d'autre souci que de racheter la faute imputée à la mère (la reine) en luttant contre ces pères démissionnaires ou violents que sont le roi et le cardinal »¹³.

Pour finir, n'oublions pas la relation qui lie M^{lle} Danglars à M^{lle} d'Armilly. Les amours saphiques sont ici explicitement à l'honneur puisque « M^{lle} Danglars préf[ère] la société de M^{lle} Louise d'Armilly, sa maîtresse de chant » (*CMC*, t. II, LXXVII, p. 339). Plus loin, les deux jeunes femmes esquissent un acte physique au travers d'un piano, l'une se prenant pour Hercule et l'autre pour Omphale : « Elles accompagnaient chacune d'une main [...] sur le même siège, devant le même piano » (*CMC*, t. II, LXXVII, p. 340).

Dumas ose donc explorer les différentes strates du désir et du plaisir. Ses romans, semblables à ces lanternes magiques très en vogue au XIX^e siècle, permettent de visualiser diverses pratiques érotiques.

Plaisirs osés

Dumas revient également sur certains types de relations que la doxa abhorre. Il les incorpore à la trame narrative et les fait vivre, en général, à des personnages secondaires.

Les relations incestueuses entre membres de la même famille s'expriment au détour des pages. Elles peuvent être clairement énoncées parce que l'Histoire l'impose, comme dans *La Reine Margot* (1845) ou *Les Borgia* (1840) ; elles peuvent être suggérées, comme dans *Le Comte de Monte-Cristo*. La jeune odalisque Haydée associe Monte-Cristo à son père Ali-Tebelin auquel elle voue un amour excessif : « Elle l'aimait peut-être autrement que comme une fille aime son père » (*CMC*, t. II, XCI, p. 535) ou « Tous les transports d'une fille retrouvant un père chéri, tous les délires d'une maîtresse revoyant un amant adoré » (*CMC*, t. II, XCIII, p. 558-559) sont autant de phrases qui mettent en lumière l'ambiguïté de cette relation. Le comte entretient d'ailleurs ce sentiment quasi incestueux en acceptant l'amour de celle qu'il appelle « ma fille ». Cela n'est pas sans rappeler les relations amoureuses qui ont lié Dumas à Isabelle Constant, à Adah Menken ou à Olympe Audouard, ses cadettes de trente ans.

La nécrophilie, quant à elle, bat son plein dans *La Femme au collier de velours*. Hoffmann ramène Arsène à l'hôtel et passe une nuit d'amour avec la jeune femme. Le narrateur n'est pas avare de détails sur tous les préliminaires érotiques. L'acte

13. Vincent Jouve, *Poétique du roman*, 4^e éd., Paris, A. Colin (Cursus. Lettres), 2015, p. 170.

physique est suggéré d'ailleurs par l'ellipse éloquente : « Quand Hoffmann se réveilla le lendemain, un de ces jours blafards des hivers de Paris venait de se lever, et pénétrait jusqu'au lit par le rideau arraché de la fenêtre » (*FCV*, XVI, p. 121). En apparence, rien d'étonnant si ce n'est que Hoffmann s'aperçoit qu'il a consommé une nuit d'amour des plus torrides... avec un corps mort, animé par le fantôme.

Plaisirs sociaux

On ne peut achever cette analyse sans mentionner les plaisirs collectifs qui s'incarnent dans le carnaval où le déguisement est roi. L'intérêt se portera sur les moments de liesse générale où la personnalité se multiplie dans une liberté sans limites, dessinant un espace favorable à la subversion. Chacune des deux œuvres majeures reprend le poncif du carnaval sur tout un chapitre : « Le Carnaval de Rome » (*CMC*, t. I, XXXVII) et « Le Ballet de la Merlaison » (*TM*, XXII).

Dans *Le Comte de Monte-Cristo*, le narrateur affirme l'aspect purgatoire de cet événement : « Le carnaval [est], dans tous les pays de la terre qui célèbrent cette estimable institution, une époque de liberté où les plus sévères se laissent entraîner à quelque acte de folie » (*CMC*, t. I, XXXV, p. 462). C'est en ce moment que, à l'instar des bacchantes antiques, spectateurs et acteurs se mélangent. Même les classes sociales fusionnent dans ce moment de cohésion : « *Le facchino* s'attache au prince, le prince au Transtevere, le Transtevere au bourgeois » (*CMC*, t. I, XXXVII, p. 519). Même les sexes s'intervertissent : « Tandis qu'il avait galamment pris leurs costumes, elles, de leur côté, avaient pris le sien » (*CMC*, t. I, XXXVII, p. 511). Et les étincelles sensuelles fusent grâce à tous ces corps qui s'entrechoquent cachés par des *persona* différentes : « La place del Popolo présentait l'aspect d'une folle et bruyante orgie » (*CMC*, t. I, XXXVII, p. 499). Dans *Les Trois Mousquetaires*, le bal permet au roi de se vêtir d'un « costume de chasse » qui le fait ressembler au « premier gentilhomme de son royaume » (*TM*, XII, p. 294). Pendant de brefs instants, les séparations sociales s'écroulent tel un château de cartes ! L'ordre s'efface au profit du désordre et l'Éros se détend.

Le rédacteur de la *Bibliothèque catholique* n'avait donc finalement pas tellement tort !

Plaisirs et désirs du lecteur

Il paraît maintenant intéressant de changer de pôle et de se placer au niveau du lecteur qui, par un effet spéculaire, vit également désirs et plaisirs... de lecture. Ces éléments prennent en compte la réception conditionnée par la narration.

Le plaisir par l'oralité

À l'instar du *hakawati* oriental, le narrateur dumasien ne raconte pas l'histoire, il la conte : « Dumas romancier n'est qu'un visage de Dumas conteur. Sa force d'entraînement vient de ce que son récit est parlé à l'auditoire invisible de ses

lecteurs »¹⁴. Un large lexique de la parole s'imisce ainsi dans le récit, parsemé de « nous l'avons dit », « nous devons le dire », « nous disons », « je dirai ». La narration devient même confession intime entre le narrateur et son lecteur, comme le suggère la récurrence du verbe avouer : « nous sommes forcés d'avouer » (*CMC*, t. II, XCIX, p. 629) ; « Avouons-le » (*TM*, XVIII, p. 250)... Le narrateur invite également son lecteur au cœur de la narration en usant de la première personne du pluriel : « Passons à notre histoire » (*TM*, préface, p. 27). Par l'oralité, le narrateur resserre sa relation avec le lecteur, qui écoute au lieu de lire ; la fontaine de jouvence fait son effet et nous voilà redevenus enfants devant *Le Comte de Monte-Cristo*, dans une connivence des plus amusantes.

Le plaisir par la stimulation

Le deuxième plaisir éprouvé par le lecteur se situe au niveau des jeux auxquels le narrateur le convie. Ces jeux sont des scènes d'effeuillages, de *striptease* intellectuel auquel nous assistons. Certains titres de chapitres portent à confusion. Dans *Le Comte de Monte-Cristo*, prenons pour exemple le chapitre XX, « Le Cimetière du château d'If ». Comme Edmond Dantès, le lecteur croit, au début, que cette prison possède un site funéraire terrestre et que le héros y sera enterré. Ce n'est qu'à la fin du chapitre que le narrateur malicieux bouleverse ce *topic*¹⁵ par une phrase mise en exergue, toute seule, à la ligne : « La mer est le cimetière du château d'If » (*CMC*, t. I, XXI, p. 250). Le chapitre XCVI n'est pas en reste. Au titre, « Le Père et la fille », le lecteur s'attend à lire l'histoire de Villefort et de Valentine : cela suit la logique de l'intrigue portée par le chapitre précédent. Néanmoins, le narrateur fait volte-face et aborde une autre famille, celle des Danglars, livrant une discussion entre le banquier et Eugénie ! L'horizon d'attente du lecteur est ainsi trompé et le plaisir du suspense ou du « *striptease corporel* »¹⁶ peut prendre corps.

Le narrateur joue encore avec son lecteur en lui proposant certaines énigmes. C'est le cas par exemple des fragments du testament de César Spada. Dans une écriture cryptographiée, ce testament attise la curiosité du lecteur, qui veut résoudre le mystère. Un phénomène similaire a lieu dans *Les Trois Mousquetaires*. Lorsque d'Artagnan reçoit une lettre mystérieuse, le narrateur ne livre pas le nom du destinataire. Tous les éléments du mystère sont d'ailleurs utilisés pour cacher l'identité de l'émetteur... ou de l'émettrice : « il avait cru reconnaître l'écriture », « pas de signature » (*TM*, XXXIX, p. 500). Mais, au bout de six pages, on apprend qu'il s'agit de M^{me} Bonacieux. Il en est de même pour le papier qui tombe du chapeau de l'homme de Meung et qui ne

14. Michel Autrand, « *Les Trois Mousquetaires* au théâtre : *La Jeunesse des mousquetaires* », *Cahiers Alexandre Dumas*, n° 21, 1995, « *Les Trois Mousquetaires* », « *Le Comte de Monte-Cristo* ». *Cent Cinquante ans après* (Actes du colloque de Marly-le-Roi, 3-4 septembre 1994), Fernande Bassan et Claude Schopp (dir.), p. 10.

15. Umberto Eco, *Lector in fabula, ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Myriem Bouzaher (trad.), Paris, B. Grasset (Figures), 26, 1985, p. 111.

16. Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, p. 18.

contient qu'un mot : « *Armentières* » (*TM*, LX, p. 735). Pas plus que les mousquetaires, le lecteur ne comprend l'importance de ce détail. Une vingtaine de pages plus loin, le mystère est révélé : il s'agit du lieu de villégiature de Milady, après sa fuite du couvent. La lecture devient donc un « *game* »¹⁷ pour un lecteur démêlant les fils inextricables tissés par un narrateur peu innocent. Un va-et-vient rythmique s'engage entre paralipse et paralepse. La lecture devient enquête, les romans-feuilletons étant « un lieu de cristallisation du paradigme de l'enquête »¹⁸.

Le plaisir par le voyeurisme

Fidèle à sa formation d'homme de théâtre, Dumas use, dans ses romans, d'une écriture qu'on peut qualifier d'audiovisuelle. Très souvent, le narrateur fait appel au sens de la vue du lecteur : on ne compte pas les « comme on le voit », « comme on va le voir », « comme nous l'avons vu ». D'autres éléments (scènes dialoguées, fins de chapitres marquées par l'entrée d'un personnage, utilisation de didascalies, recours au tiers caché...) transmettent le romanesque en théâtral. L'écriture dumasienne est un spectacle permanent où les lecteurs se transforment en voyeurs.

Le narrateur donne en effet à voir ce qui n'est pas destiné à être vu, à savoir les secrets d'Histoire. Le lecteur force les portes de la chambre de Richelieu et le découvre amant au désir à jamais inassouvi : « Quoique Marie de Médicis, s'il faut en croire les Mémoires du temps, eût commencé par accorder au cardinal le sentiment qu'Anne d'Autriche finit toujours par lui refuser » (*TM*, XVI, p. 223). L'indiscrétion va plus loin lorsque le lecteur assiste à la sortie de bain du duc de Buckingham. À la manière d'un *paparazzi* des temps modernes, Dumas saisit des clichés de moments très intimes de la vie des grands de ce monde, qu'il présente, si nous détournons le titre d'une série de ses ouvrages parue en 1856, en *robe de chambre*. On passe alors du roman populaire au roman-*people* au roman-*Voici*, comme le suggérait Umberto Eco : « Le feuilleton offrait au lecteur ce qu'offre aujourd'hui un hebdo spécialisé dans les indiscrétions sur les vedettes de cinéma ou les aventures morgantiques des ultimes familles régnantes ou abdicataires »¹⁹.

Le plaisir par la frustration

L'écriture du roman-feuilleton étant conditionnée par les impératifs d'impression, elle s'appuie sur une scansion précise, une rythmique particulière qui doit pousser le lecteur à consommer plus, à acheter le prochain numéro : « C'est cette même logique d'échange qui explique sans doute l'écriture très particulière d'un Alexandre Dumas, restituant dans son usage égotique de la parole et dans son jeu avec les attentes du

17. Michel Picard, *La lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Paris, Minuit (Critique; 63), 1986.

18. Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, J. Corti (Les Essais), 2019, p. 55.

19. Umberto Eco, *De Superman au surhomme*, Myriem Bouzaher (trad.), Paris, B. Grasset, 1993, p. 101.

lecteur cette relation particulière entre le destinataire et le destinataire que permet la presse »²⁰. « Attendre et espérer », ces deux verbes matérialisent aussi la frustration qui est la pierre angulaire de la lecture feuilletonesque.

Pour cela, le narrateur recourt à la technique de l'enchevêtrement. La narration s'enroule, se file et se défile à la manière d'une toile d'araignée qui veut attirer le lecteur et le fourvoyer dans les dédales de l'intrigue. À la manière de Schéhérazade, le narrateur dumasien attise le désir de connaissance de son lecteur-Shahrayar, qui consomme, se consume et se console comme il peut. Alors que le moment de crise est à son comble et que celui qui lit veut avoir le fin mot d'un événement particulier, la narration s'éloigne du nœud vécu par un personnage, l'élude et passe à un autre. Lorsque Edmond est conduit au château d'If (*CMC*, t. I, VIII), le lecteur est révolté par cette injustice et ne veut pas abandonner ce personnage-victime, qu'il accompagnerait volontiers en prison. Toutefois, la narration, oubliant Dantès, suit alors Villefort sur plusieurs pages. Il faut attendre six chapitres pour revenir à l'histoire du prisonnier. *Les Trois Mousquetaires* reprend une telle structuration : Constance Bonacieux est enlevée au chapitre XXIV ; on ne la retrouve qu'à la fin du roman, au chapitre LXI.

La structure narrative de la *fabula* joue également sur l'enchâssement. Certains chapitres s'achèvent sur un rebondissement : le lecteur est alors forcé de lire le chapitre suivant pour en connaître le dénouement. Toutefois, ce nouveau chapitre se lance sur une deuxième diégèse et s'achève sur une mise en suspension. La « tension narrative »²¹ est dans ce hiatus : c'est elle qui crée l'attention de lecture. À chaque fois, le lecteur est poussé à lire le chapitre suivant pour comprendre le mystère que le chapitre précédent avait suggéré : « Les écrivains prennent soin de ne pas fermer l'un [des récits secondaires] avant le dénouement général. Ils maintiennent ainsi constamment en attente le désir qu'a le lecteur de connaître la fin de chaque histoire »²². Les intrigues se mettent en place, semblent se recouper par endroits mais ne se rejoignent qu'à la fin. Le lecteur est frustré à chaque page, à chaque chapitre : plus le récit avance, plus il recule sur lui-même pour s'éclaircir. Un vertige narratif enserme le lecteur, qui referme le roman atteint d'un tournis provoqué par ces structures en colimaçons. Et cela s'enchaîne dans une consommation du roman jusqu'à la fin, jusqu'à la jouissance finale. L'on referme le roman, fatigué, épuisé, haletant, comblé mais avec un nouveau désir... que cela recommence, encore et encore.

Dumas l'a bien compris : le sexe est vendeur, puisque tout interdit est désirable. Les cinq nuances que ce propos a voulu mettre en lumière se déclinent au niveau du désir mimétique, des sexualités parallèles, du travestissement, des fantasmes et des jeux érotiques de la lecture. Malheureusement, les adaptations cinématographiques

20. Matthieu Letourneux, *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatique*, Paris, Seuil (Poétique), 2017, p. 110.

21. Raphaël Baroni, *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil (Poétique), 2007, p. 18.

22. Anne-Marie Thiesse, *Le roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle-Époque*, Paris, Seuil (Points; 277), 2000, p. 143.

des romans de Dumas n'ont pas particulièrement tenu compte de cette importance de l'Éros. Le bouillonnement du désir a souvent été aplani pour ne pas donner à voir devant tous et en compagnie de tous ce qu'il faudrait cacher. Un autre média a bien compris, lui, que l'ingrédient vendeur était dans le retour au corps. Cet autre média, c'est la série télé, qui se consomme à la manière d'un roman-feuilleton, dans un plaisir solitaire de préférence nocturne. La série qui se rapproche le plus de l'audace des feuilletons dumasien est sans doute *Game of Thrones*, où l'on voit des frères et des sœurs en pleins ébats, des amours homosexuelles, des bacchanales à outrance, de la torture jouissive, le tout orchestré par une narration « en ADN » où le *cliffhanger* est poussé à son comble. L'obsène y flirte avec le macabre et cela séduit. Il est indubitable que les séries télé à venir traiteront la question de l'Éros différemment ; il y aura un avant et un après *Game of Thrones* comme il y eut un avant et un après Dumas.

Karl AKIKI

Université Saint-Joseph de Beyrouth (Liban)

