

Corinne Perrin

Angleterres en papier
Le cliché et le miroir

Anglais: Tous riches...

Anglaise: S'étonner de ce qu'elles ont de si jolis enfants.

Les vieilles anglaises sont toujours laides.

Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*.

La terre et le texte

Existe-il une géographie propre au roman populaire? Si les noces de la littérature populaire et de l'histoire ont été célébrées dès le siècle dernier avec le faste (et les beaux enfants) que l'on sait, on peut légitimement se demander dans quelle mesure cette dimension historique s'articule à une authentique approche géographique des pays ou régions évoqués dans le texte. S'agissant de la représentation de l'Angleterre dans la littérature populaire française du XIX^e siècle, on ne peut guère éluder cette question. L'histoire européenne récente oppose sans cesse la France à l'Angleterre, que ce soit dans les conflits internationaux (l'épisode révolutionnaire et l'épopée napoléonienne ont valeur fondatrice), dans l'expansion économique et industrielle ou dans l'ambition colonisatrice; de plus, en ce siècle des révolutions, l'Angleterre, terre d'accueil pour les proscrits et incarnation d'un véritable régime parlementaire, s'impose également comme une référence inévitable pour la réflexion politique contemporaine. D'autre part, la (relative) proximité du territoire anglais, à une époque où l'invention du chemin de fer et du bateau à vapeur accélère considérablement les échanges, favorise une appréhension directe des réalités anglaises – sur le mode du reportage, de la chronique, du tourisme. On ne s'étonnera donc guère de croiser souvent des Anglais dans les pages des romans populaires; rien de surprenant non plus à ce que le lecteur se trouve fréquemment convié à une escapade plus ou moins longue en Angleterre.

Reste que la spécificité esthétique de la littérature populaire invite à quelque prudence méthodologique. Rien de moins simple en effet que le mode de représentation d'une nation dans ce type de texte, où un apparent souci de réalisme (dans le discours géographique) et d'exactitude pédagogique (dans l'analyse historique) recouvre un extraordinaire croisement des discours – idéologiques, imaginaires, fantasmatiques – qui traversent et constituent une société donnée. Même lorsque le récit propose une excursion à vocation réaliste et didactique dans l'Angleterre contemporaine, la logique qui préside à la production du texte interdit toute lecture purement référentielle. La littérature populaire ne prétend nullement rendre intégralement compte du monde, sur le mode encyclopédique : « Dans ses théories comme dans sa pratique, l'école réaliste-naturaliste vise à une espèce d'arpentage systématique, puis de "fouille" méthodique des différents secteurs de la réalité humaine et sociale [...] Il est significatif qu'un tel type de découpage de la réalité soit rare dans le roman populaire du XIX^e siècle. Certes, les principes classificatoires y ont cours, mais ils reposent moins sur des critères de référent [...] que sur ceux de l'émotion et du fantasme des lecteurs »¹. Autrement dit, il ne s'agit pas d'un arpentage méthodique du réel, mais de la création d'un *effet de réel* bien particulier – le critère de « réalité » ne renvoie plus à une quelconque fidélité référentielle, mais à une épaisseur de textes préexistants et de discours constitués censés synthétiser une « vérité » sur le monde. En ce sens, la littérature populaire fonctionne selon un régime de la représentation oblique et problématique : « Loin du récit brut qu'il se plaît parfois à incarner, le texte populaire compte sans doute parmi les plus *construits* des objets littéraires. Qu'il prenne la forme du plagiat, de l'emprunt ou de la parodie, nul plus que lui n'est sensible aux traditions et aux héritages, il dit d'abord le poids des codes narratifs, la force de l'intertextualité, l'inertie des pratiques rhétoriques »². L'Angleterre du roman populaire, c'est par conséquent un espace reconnaissable comme tel, qui, au niveau de la réception, se donne pour vraisemblable non par sa spécificité propre, concrète et vérifiable, mais par référence à d'autres Angles terres de papier. Angleterre imaginaire donc, qu'il serait cependant illusoire de considérer comme un reflet fidèle des représentations collectives à une époque donnée : là encore, l'objet textuel complexe qu'est la littérature populaire, si elle révèle par intermittences des valeurs ou des thèmes constitutifs d'un imaginaire social, fonctionne toujours de manière oblique, surcodée, qui interdit toute approche réductrice (et méthodologiquement contestable) opposant « mythes et réalités ».

1 – Daniel Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, Seuil, « Poétique », 1992, p. 101.

2 – Dominique Kalifa, « Le roman populaire peut-il être source d'histoire ? », *Le roman populaire en question(s)*, Pulim, 1997, p. 604.

A ces difficultés de lecture, s'ajoutent, lorsqu'il s'agit du XIX^e siècle, des problèmes liés à la périodisation. A première vue, rien de plus simple: la représentation de l'Angleterre relevant en grande partie d'un discours idéologique sous-jacent se référant à l'histoire récente ou contemporaine, on pourrait penser que l'image de l'Angleterre, dans la littérature populaire, évolue au fur et à mesure que se modifient – des guerres révolutionnaires à l'Entente cordiale, en passant notamment par les tensions coloniales – les relations entre les deux pays. Cette idée se trouve au premier abord confortée par l'extrême porosité du roman-feuilleton à l'actualité – porosité due à l'influence du support: « Publié, lu dans le journal, écrit par des auteurs qui sont aussi, le plus souvent, journalistes, chroniqueurs (c'est le cas de Soulié, de Dumas, de Balzac même), le roman-feuilleton est sensible, plus que la moyenne des romans, à l'actualité [...] *Les Mystères de Londres* et *La Quittance de minuit*, deux romans-feuilletons de Paul Féval, évoquent la lutte de l'Irlande contre l'Angleterre, qui depuis vingt ans fixait tous les regards et toutes les sympathies en France »³. C'est ainsi que, lorsque l'ambition coloniale française se heurte à l'expansion anglaise et provoque des crises fréquentes, la littérature populaire enregistre ces heurts et les met en scène, allant jusqu'à créer un véritable « sous-genre » romanesque: « La jalousie coloniale la plus virulente envers l'Angleterre s'exprime aussi dans les romans ayant l'Inde pour cadre, ceci dès la Monarchie de Juillet (Méry en avait la spécialité). Sauvagerie primitive de la nature et des hommes, oppression du colonisateur anglais se retrouvent dans les romans "indiens" qui évoquent la fameuse secte des Thuggs »⁴.

Le roman populaire, lu ainsi, représenterait donc une sorte de « degré zéro » du texte littéraire, où viendraient se projeter, sans délai et sans médiation, un discours dominant et une idéologie. Le plus sommaire examen montre qu'il n'en est rien. Tout d'abord, l'esthétique extrêmement élaborée propre à ce type de littérature impose toute une série de filtres et d'écrans intertextuels qui viennent parasiter le discours romanesque explicite, voire le contredire – ainsi, les structures narratives relevant de l'anthropologie ou du mythe se trouvent anamorphosées par l'historicité toujours très marquée du texte, et réciproquement. Surtout, les rythmes et les évolutions propres aux représentations romanesques ne sont jamais exactement synchronisés avec la succession des événements historiques. L'extrême prégnance de certains imaginaires collectifs fait obstacle et oppose une résistance passive mais redoutablement efficace. A quoi s'ajoute le « cahier des charges » spé-

3 – Lise Queffélec, *Le roman-feuilleton français au dix-neuvième siècle*, PUF, collection « Que sais-je? », 1989, p. 89.

4 – Lise Queffélec, *op. cit.*, p. 52. A l'inverse (on s'y attend...), le roman colonial anglais, et plus spécifiquement le roman du thuggisme, justifie et légitime la pénétration coloniale en Inde, non sans effets d'ambiguïté (voir sur ce point D. Kalifa, « De l'histoire, du roman et du peuple », *Tapis-franc*, n° 8, Maurepas, 1997, pp. 14-15).

cifique au roman populaire, et le poids des codes dans un genre qui valorise (entre autres) la répétition et la réécriture.

Dès lors, tout effort de périodisation, s'il ne peut être éludé, doit tenir compte de cette superposition de rythmes divers. On prendra comme hypothèse que la période 1848-1852 représente, au milieu du siècle, une charnière décisive, qui modifie en profondeur la représentation de l'Angleterre dans le roman populaire. Avant la Seconde République, la géographie anglaise relève avant tout du texte et du discours : peu de chroniqueurs viennent croquer sur le vif, dans leurs reportages, les réalités de l'outre-Manche ; si certains s'y intéressent néanmoins dans les années 1840, et vont mener des enquêtes sur place (on songe notamment à Flora Tristan), c'est dans une visée politique et plus précisément socialisante dont les modalités et les objectifs sont très différents de ceux du roman populaire. Après 1849 au contraire, et le Coup d'État, la proscription fait de l'Angleterre une terre d'accueil pour les exilés politiques⁵, souvent écrivains et journalistes ; d'autre part, la presse multiplie les reportages et chroniques consacrés à l'Angleterre, que ce soit dans le cadre d'une manifestation ponctuelle (Mallarmé à Londres en août 1871, à l'occasion de l'Exposition internationale – *Le National* publia trois « lettres » du poète), ou pour une série de reportages à caractère pittoresque (Vallès, en 1865, envoya à *L'Époque* une série d'articles londoniens intitulés éloquemment « Causerie » – Vallès y parle des courses, de la boxe, de la liberté anglaise, de la vaste métropole de nuit..., bref, de ce qui constitue déjà une série de *topoi* que l'écrivain reprendra dans *La rue à Londres*). Fait révélateur : alors que Dumas, sans jamais avoir observé directement les faits, met en scène dès 1831 les élections anglaises dans *Richard Darlington*, c'est seulement en 1857 que le journaliste, pour le lancement de son hebdomadaire *Le Monte-Cristo*, choisit d'y insérer une « chronique londonienne », cette fois issue d'un authentique séjour sur place – on est dans le registre des « choses vues » : « Dumas reprend chaque jeudi la causerie interrompue la semaine précédente ; il détaille les cinq choses qui l'ont frappé dans son récent voyage à Londres : une couleuvrine sous un hangar, un Écossais sur un théâtre, un juge dans un café, un marchand dans un magasin, un coq sous une cage »⁶.

En somme, les années 1850-1870 font de l'Angleterre un territoire bien répertorié, où il ne reste guère de place pour l'étrangeté et l'exotisme – Vallès le souligne en 1865 : « Avant M. Esquiros, M. Edmond Texier avait, en passant, écrit des choses charmantes, pleines à la fois d'originalité et de justesse sur l'Angleterre et les Anglais. Enfin – pour comble de malheur – Hector

5 – On songe notamment à Alphonse Esquiros, qui regroupa ses articles « anglais » (*La Revue des deux mondes*) dans *L'Angleterre ou la vie anglaise* (1860-1865), et à Louis Blanc, qui publia ses *Lettres au Temps* sous le titre *Lettres d'Angleterre* (1866-67).

6 – Clause Schopp, *Alexandre Dumas : le génie de la vie*, Fayard, 1990, p. 494.

Malot, entre deux romans tout pleins de vérité et de passion, a publié l'autre année des études sur Londres où l'on retrouve toute la curiosité d'observation qui, dans ses livres d'amour, le mène et le tourmente. Il n'était pas jusqu'au guide Hachette, dans lequel M. Élisée Reclus ne se fût montré écrivain aussi intéressant que géographe bien informé. C'est désespérant! »⁷. D'autre part, la volonté éducative et pédagogique que revendiquent les textes destinés à la jeunesse (après 1870 notamment, mais le mouvement est perceptible dès les années 1860 : voir le *Magasin d'éducation et de récréation*) amène certains romans populaires à intégrer un véritable cours de géographie, sous forme de récits de voyage notamment : « Nous avons vu, à propos de l'idée de patrie, l'importance accordée, dans la littérature pour la jeunesse de cette époque, à la description de la France ; il y a aussi une grande production d'ouvrages consacrés à la connaissance des pays étrangers, sous forme d'aventures impliquant un enfant, ou même de séries d'ouvrages promenant leurs héros à travers l'ensemble du monde connu »⁸. Rémi, le héros de *Sans famille*, retrouve ainsi en Angleterre sa véritable mère, après un long voyage et nombre de péripéties qui lui font découvrir non seulement Londres, mais aussi d'autres aspects du pays ; bien d'autres œuvres font de l'Angleterre un épisode obligé dans la découverte encyclopédique du monde que déroule la trame romanesque⁹. Territoire de papier, l'Angleterre devient aussi, après 1850, réalité géographique : d'où le choix de la périodisation.

Clichés

La première moitié du XIX^e siècle, à laquelle nous consacrerons cette étude, érige le récit de voyage en authentique genre littéraire ; pourtant, force est de constater que l'Angleterre ne bénéficie guère de cet engouement. C'est en Orient que Lamartine, Flaubert, Nerval marchent à la rencontre d'une altérité radicale qui est, aussi, rêverie sur les origines ; ce parcours quasiment initiatique, cette quête de soi-même et de l'écriture a pour espace naturel la Méditerranée. Quant au tourisme naissant, il se développe lui aussi au soleil de la Méditerranée, en Italie ou en Corse, ou, à défaut, dans les montagnes de Suisse : rien d'étonnant donc à ce qu'Alexandre Dumas, pour ses premiers récits de voyages parus dans la presse, ait choisi ces deux destinations, qui correspondaient à l'horizon d'attente et à la sensibilité des lecteurs.

7 – Jules Vallès, « Causerie », *L'Époque*, 25 octobre 1865, éditions Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1975, I, p. 561. Les œuvres évoquées sont respectivement les *Lettres sur l'Angleterre* (1851) et *La vie moderne en Angleterre* (1862). Élisée Reclus avait publié quant à lui un *Guide à Londres* en 1860 (collection des guides Joanne).

8 – Guillemette Tison, *Une mosaïque d'enfants : l'enfant et l'adolescent dans le roman français (1875-1890)*, Artois Presses Université, 1998, p. 325.

9 – Les titres de certaines œuvres sont révélateurs : *Le Tour du monde d'un gamin de Paris* (Louis Bousсенard, 1880), les 56 *Voyages extraordinaires* de Jules Verne publiés par Hetzel, ou, chez le même éditeur, les *Scènes de la vie de collègue dans tous les pays*, d'André Laurie.

Face à ce goût « romantique » (à tous les sens du terme) pour l'Orient et la Méditerranée, l'Angleterre n'a guère d'attraits. En tant que puissance économique de premier plan en Europe, elle apparaît comme une nation d'industriels et de commerçants, dont le prosaïque et violent époux de la pauvre Kitty, dans *Chatterton*, donne une idée peu attendrissante ; bref, l'Angleterre, « nouvelle Carthage », incarne la modernité économique et le progrès dans tout ce qu'il peut avoir d'inquiétant – en particulier un pragmatisme exacerbé, associé à un souci d'uniformisation sociale et intellectuelle : ces fléaux sont justement ceux qui menacent la France contemporaine, et provoquent en réponse l'éloge de la diversité méditerranéenne. En ce sens, la dichotomie qui structure le roman de M^{me} de Staël *Corinne* (1807) a valeur fondatrice : sur le triple plan du politique, du social et du culturel, l'Europe post-révolutionnaire s'organise autour de deux pôles opposés, l'Angleterre et l'Italie¹⁰. En somme, l'Angleterre représente tout ce que la génération romantique cherche à fuir en s'exilant en Orient. Quant au goût pour l'exotisme et le pittoresque, qui caractérise l'amateur de récits de voyage, il ne trouve guère à se satisfaire avec les paysages anglais – mégapole londonienne enfouie dans la fumée, ou horizons grisâtres et pluvieux : pas de quoi faire rêver Madame Bovary, qui, songeant à fuir avec son amant Rodolphe, évoque tout naturellement les contrées ensoleillées issues de ses lectures. Inversement, dans *Une vie*, Julien, qui n'a rien d'un héros romantique, professe un goût pour l'Angleterre bien alarmant pour la romanesque jeune fille destinée à l'épouser : « Moi, l'Angleterre m'attire beaucoup ; c'est une région très instructive »¹¹.

N'en concluons pas pour autant que l'Angleterre se trouve exilée du champ littéraire : bien au contraire, elle hante les générations romantiques des années 1820-1840, romantisme dont la production « populaire » d'un Dumas ou d'un Sue, par exemple, participe pleinement (n'oublions pas que, sur le plan éditorial comme dans le discours critique, la distinction reste longtemps floue entre « grandes » œuvres et littérature populaire – l'essor du roman-feuilleton et le succès du drame favorisent une porosité et une interaction dont attesteront, en 1862, *Les Misérables*). Mais il s'agit moins d'un pays au sens propre du terme, fût-il imaginaire, que de l'influence déterminante de grandes figures littéraires et héroïques – Shakespeare, le fondateur du drame, et Lord Byron, le prince de la mélancolie. A ces portraits illustres s'ajoute la vogue de l'ossianisme, qui met à la mode brumes et grottes basaltiques. Si on ne voyage guère en Angleterre, en revanche l'anglomanie sévit dans les milieux littéraires : Maquet, le futur collaborateur de Dumas, qui hante dans les années 1830 l'impasse du Doyenné, s'y donne le nom

10 – Sur la portée politique de ce face-à-face romanesque, voir G. Gengembre et G. Golzink, « L'opinion dans *Corinne* », *Europe*, 1987, pp. 48-57.

11 – Maupassant, *Une vie*, édition Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1987, p. 30.

d'Augustus MacKeat; quant à Eugène Sue, il s'illustre par son dandysme et s'enorgueillit d'être membre du Jockey-Club. Fait révélateur: lorsque Dumas, en 1850, se rend en Angleterre pour l'enterrement de Louis-Philippe, il n'en profite pas pour visiter le pays; le tourisme anglais se limite à honorer l'ombre de Byron: « il retrouve « les émotions intactes de sa jeunesse en visitant Newstead Abbey où son cher Byron a grandi, aimé, souffert, et la petite église de Hacknell qui enferme son tombeau [...] C'est sur les cendres d'un poète qu'il s'incline »¹². Même en passant la Manche, on ne sort pas d'un espace littéraire.

Aussi ne s'étonnera-t-on guère de ne pas trouver dans le roman populaire une géographie anglaise réaliste ou croquée sur le vif – d'autant plus qu'à ce relatif désintérêt pour une nation perçue comme essentiellement industrielle et commerçante, s'ajoute le peu de goût de la littérature populaire pour l'inscription méthodique dans le texte du réel comme exposition. L'insertion de longues descriptions, paysages ou tableaux de mœurs, contredirait en effet la dynamique du récit, dont l'efficacité narrative immédiate a valeur primordiale: « Le contrat de lecture paralittéraire, cet accord tacite que le lecteur entend voir respecter par l'auteur, porte [...] sur l'exclusion de "l'inutile", c'est-à-dire du non-fictionnel au plan narratif (en paralittérature, la narrativité est dominante). Sont "inutiles" à la narration les détails descriptifs à valeur psychologique ou sociologique qui s'excluent du champ idéologique violemment contrasté du texte »¹³. Donc, pas d'« ouvertures descriptives » balzacienes, pas de séquences autonomes visant à « dire » la réalité de l'Angleterre qu'évoque l'œuvre. Même dans les passages qui reproduisent un site fameux ou un tableau urbain, préfigurant la géographie « pédagogique » qui s'épanouit dans les romans populaires et/ou pour la jeunesse de la fin du siècle (Jules Verne, Malot, Bruno...), la dimension référentielle a tendance à disparaître face à un jeu d'intertextualité plus complexe, où ce qui compte est un effet de reconnaissance plus que de connaissance – d'où un effacement de tous les caractères marquant l'altérité dans ce qu'elle a d'irréductible au préjugé: « Il se pourrait que le but éducatif à son tour ne soit que le masque d'autre chose, à savoir de l'intertextualité. Il nous semble en effet que des passages de ce genre possèdent moins pour finalité d'apporter les connaissances d'un livre de géographie que d'imiter un livre de géographie élémentaire [...] Le lecteur [reconnaît] sa propre culture, celle dispensée par l'école élémentaire justement. Si bien que type de "remplissage" ou de "délayage" à la fois retrouverait sa justification dans, et se camouflerait encore sous une tactique de *captatio benevolentiae* »¹⁴.

12 – Claude Schopp, *op. cit.*, p. 437.

13 – Daniel Couégnas, *op. cit.*, p. 108.

14 – Jean-Claude Vareille, *Le Roman populaire français (1789-1914)*, éditions Pulim-Nuit blanche, p. 249.

Conséquence: la littérature populaire est encline à décalquer indéfiniment le même paysage anglais, dominé par la grisaille et le brouillard (avec la fumée et les usines s'il s'agit d'un espace urbain) – bref, l'anti – « Lettre sur la campagne romaine » (le célèbre texte de Chateaubriand date de 1804), qu'on trouve déjà au début du siècle (1807) dans *Corinne*: « Le soleil si beau, l'air si suave de mon pays était remplacé par les brouillards; les fruits mûrissaient à peine, je ne voyais point de vignes, les fleurs croissaient languissamment à long intervalle l'une de l'autre; les sapins couvraient les montagnes toute l'année, comme un noir vêtement [...] Tout était terne, tout était morne autour de moi, et ce qu'il y avait d'habitations et d'habitants servait seulement à priver la solitude de cette horreur poétique qui cause à l'âme un frissonnement assez doux. Il y avait de l'aisance, un peu de commerce, et de la culture autour de nous; enfin, tout ce qu'il faut pour qu'on vous dise: "Vous devez être contente, il ne vous manque rien" »¹⁵. Du Walter Scott donc, mais à l'ère industrielle; plus de sauvagerie, plus d'atmosphère ossianesque, plus de poésie enfin: un espace métaphorique de la raideur automatique (cadavérique) qui affecte la vie sociale anglaise.

Il est vrai, pourtant, que de nombreux textes accordent à l'Angleterre une place plus importante dans le récit, qui parfois se déroule en grande partie voire entièrement outre-Manche; ainsi en est-il du premier grand succès de Paul Féval en 1843, *Les Mystères de Londres*. Quoique l'espace anglais prenne tout naturellement dans ce genre de roman plus de relief et d'individualité, il ne s'agit toujours pas d'une visée authentiquement réaliste (malgré la garantie d'authenticité que cherche à imposer le pseudonyme de l'auteur, Sir Francis Trolopp – mais, là encore, la dimension ludique est indéniable, et aucun critique contemporain n'eut la naïveté de chercher derrière ce nom un romancier anglais...) Tout d'abord, le feuilleton cherche à faire pièce (et concurrence) aux *Mystères de Paris*, autrement dit s'inscrit ouvertement (le titre en fait foi) dans une série intertextuelle – non seulement le Londres de Féval n'aura pas plus de « consistance sociale » que les bas-fonds parisiens que hantent la Chouette et le Maître d'école, mais ils s'y réfèrent implicitement. D'autre part (et sans doute, cette fois, à la faveur du « thème anglais » choisi), le romancier réactive avec une particulière efficacité les *topoi* du roman gothique, l'un des ancêtres du roman populaire; cette autre épaisseur textuelle fait écran à l'authenticité des « choses vues » – significativement, l'élaboration romanesque précède l'observation directe: « Féval avait d'abord laissé libre cours à son imagination, puis avait enquêté sur place [...] Le roman allie curieusement [...] à une atmosphère onirique toute baignée de légendes, d'anciennes ballades, renforcée par des décors de roman noir

15 – Germaine de Staël, *Corinne ou l'Italie*, édition Folio, 1985, p. 378. Cette œuvre, qui oppose symétriquement l'Angleterre et l'Italie, eut une influence importante quoique diffuse sur la première moitié du XIX^e siècle.

(ruines d'anciennes abbayes, souterrains), un fantastique social qui agrandit parfois jusqu'à l'horreur les tableaux de la misère et du crime ("Aucun livre, a écrit Paul Morand, ne fait mieux sentir la magie criminelle du brouillard"), et une satire souvent grinçante de la société anglaise »¹⁶.

Pas de terre sous le texte, donc, ou si peu ; mais qu'en est-il de la figure de l'Anglais ? La logique du cliché semble devoir inscrire un John Bull caricatural dans le cadre stéréotypé dont on vient de tracer les grandes lignes, d'autant plus que l'esthétique du roman populaire a tendance, dans l'univers de plénitude de l'être et du sens qu'elle instaure, à faire de chaque individu un type, de chaque Anglais une incarnation absolue de « l'anglicité » : « Les majuscules, les superlatifs, toute la rhétorique relevée de l'excellence assument la fonction de faire coïncider les personnages avec le paradigme dans son intégralité, d'en faire des incarnations, des résumés et des condensés de la série entière. Ces personnages, quel que soit le poids de leur présence individuelle, sont des abstractions et des modèles, proches en soi de l'allégorie, dont le XIX^e siècle est si friand »¹⁷. A cette ontologie exigeante s'ajoute la propension de la littérature populaire, gigantesque « chambre d'échos », à reprendre et à tresser le discours du préjugé, toujours prégnant lorsqu'il s'agit de représenter l'étranger, l'Autre : « Perméable, le roman paralittéraire est traversé par tous les tics de langage, par la langue de bois du conformisme le plus plat, par l'idéologie la plus banale »¹⁸. Autrement dit, les personnages secondaires qui peuplent les décors anglais n'ont guère de chances de conquérir quelque individualité.

Jeune, noble et mélancolique, l'Anglais allie une parfaite élégance, une retenue aristocratique et une grande fortune (« Tous riches », consigne Flaubert à l'article « Anglais » du *Dictionnaire des idées reçues*) – le roman populaire pousse volontiers ces traits distinctifs jusqu'à la caricature ; voici par exemple, chez Murger, la rencontre de Schaunard avec le richissime Mr Birn'n : « Le musicien fut d'abord reçu par un laquais bleu, qui le présenta à un laquais vert, qui le repassa à un laquais noir, lequel l'avait introduit dans un salon où il s'était trouvé en face d'un insulaire accroupi dans une attitude spleenétique qui le faisait ressembler à Hamlet, méditant sur le peu que nous sommes »¹⁹ (quelques pages plus loin, l'honorable Mr Birn'n donne une assez juste idée de « Hoffmann dans son costume de lord Spleen »). Naturellement, l'ennui pousse ces mélancoliques insulaires à toutes les excentricités ; chez Murger, notre lord Spleen, après une querelle avec sa voisine l'actrice Dolorès, a recours aux moyens les plus bizarres : « Il avait

16 – Lise Queffélec *op. cit.*, p. 21. Pour ce qui est de l'Angleterre des *Mystères de Londres*, voir *infra* l'analyse d'Antoine Court.

17 – Jean-Claude Vareille, *op. cit.*, p. 92.

18 – Daniel Couégnas, *op. cit.*, p. 75.

19 – Henry Murger, *Scènes de la vie de bohème*, édition Folio, 1988, p. 259.

d'abord fondé une école de tambours dans son salon ; mais le commissaire de police était intervenu. M. Birn'n, de plus en plus ingénieux, avait alors établi un tir au pistolet ; ses domestiques criblaient cinquante cartons par jour. Le commissaire intervint encore, et fit exhiber un article du code municipal qui interdit l'usage des armes à feu dans les maisons. M. Birn'n cessa le feu. Mais huit jours après, Mademoiselle Dolorès s'aperçut qu'il pleuvait dans ses appartements. Le propriétaire vint rendre visite à M. Birn'n, qu'il trouva en train de prendre des bains de mer dans son salon »²⁰. Cette excentricité proverbiale reflète, sur le mode de l'hyperbole et de la satire, un préjugé bien ancré sur les Anglais voyageant en Europe – une anecdote révélatrice en témoignage. En 1822, Alexandre Dumas (il a alors vingt ans) et son meilleur ami se rendent de Villers-Cotterêts à Paris ; mais les deux amis, n'ayant pas un sou à consacrer à ce voyage, vivent du produit de leur braconnage qu'ils échangent dans les auberges – invoquant comme justification à ces pratiques étranges... le caprice d'un Anglais de rencontre : « Lorsque les deux amis arrivent à dix heures du soir à l'hôtel des Vieux-Augustins, ils ont à négocier quatre lièvres, douze perdrix et deux cailles, qu'ils échangent contre deux nuits d'hébergement plus un pâté et une bouteille de vin pour le retour. Ils ont, disent-ils, parié avec des Anglais, excentriques comme tous les Anglais, d'aller à Paris et d'en revenir sans dépenser un sou »²¹.

Si l'Anglais voyageur n'incarne pas une vivante allégorie du Spleen, il se trouve le plus souvent voué à un rôle secondaire : d'âge déjà mûr, officier et robuste chasseur, grand mangeur et vaillant buveur, il accompagne quelque ravissante jeune personne, fille, nièce ou pupille, dans ses périples méditerranéens. Quant aux belles demoiselles anglaises, qui forment généralement avec leur oncle ou père le contraste le plus piquant, elles soulèvent l'admiration par une beauté délicate empruntée aux vignettes anglaises des keepsakes²² ; ces gravures, sur lesquelles rêve Emma Bovary, fixèrent pour longtemps, dans l'esprit du public, le « type » de la beauté anglaise – en 1850, Alexandre Dumas écrit par exemple à la jeune actrice qu'il protège : « Tu seras non seulement par ton physique, qui te donne l'air d'une vignette anglaise, mais encore par ton talent, la Juliette de Shakespeare »²³.

Dans la littérature populaire, la figure de l'Anglais échappe donc difficilement à la caricature – la tendance générique au cliché se trouve en l'occurrence renforcée par les illustrations, qui redoublent le texte et fixent profon-

20 – Henry Murger, *op. cit.*, p. 266.

21 – Claude Schopp, *op. cit.*, p. 57.

22 – Ces keepsakes, fort répandus sous la Monarchie de Juillet, présentaient à la fois des gravures et des textes en vers et en prose ; beaucoup remportèrent un franc succès de mode – on songe, par exemple, à *Paris-Londres*, keepsake français illustré de vignettes anglaises, qu'Alexandre Dumas cite dans *La Presse* en janvier 1837.

23 – Cité par Claude Schopp, *op. cit.*, p. 436.

dément dans l'imaginaire collectif une silhouette et une attitude de convention, Byron, le caporal Trimm ou la pâle Ophélie. En témoignent les croquis (ce ne sont pas à proprement parler des portraits littéraires) qui permettent de présenter l'Anglais-type, à sa première entrée sur la scène romanesque; voici par exemple le fils de Milady, Mordaunt: « Un vrai Anglais [...] cheveux blond roux, plutôt roux que blonds; œil gris bleu, plutôt gris que bleu; pour le reste, orgueil et raideur »²⁴ Lorsque le personnage prend quelque consistance, c'est pour perdre en altérité « nationale » ce qu'il gagne en individualité. Ainsi, l'Anglais-marionnette s'exprime dans le langage de convention que prête Murger à son Mr Birn'n; mais ce procédé d'individualisation est utilisé avec beaucoup moins de constance et d'efficacité que dans le roman réaliste²⁵: dès qu'il s'avance au premier plan, le personnage adopte instantanément le français pur et le « beau langage » de ses interlocuteurs (on invoque, comme justification, le don des Anglais pour les langues étrangères...). Ainsi, le voyageur anglais que rencontre le héros de « L'histoire de l'Anglais qui avait pris un mot pour un autre » (Dumas, 1841²⁶) raconte ses aventures, en français (!), avec la verve et le brio que partagent tous les narrateurs des récits populaires²⁷: une fois la parole conquise, toute trace d'anglicité disparaît en même temps que le schématisme caricatural.

La hache et la guillotine : miroirs de la Révolution

C'est bien une Angleterre imaginaire, un pays en papier, qu'évoque la littérature populaire: point de géographie anglaise, mais plutôt un système complexe d'intertextualité et d'inscription des idéologies. Le récit populaire, lorsqu'il s'ancre dans le contemporain, efface toute dimension d'altérité ou d'étrangeté sous une sédimentation de discours pré-écrits, où la diversité prend d'emblée la figure du Même. Sans doute est-ce pour cette raison que l'histoire, et non la géographie, fournit au romancier populaire l'exotisme dont ses lecteurs sont friands. Débarrassée de sa trop prosaïque modernité industrielle, promue au rang d'espace et d'agent historiques, l'Angleterre conquiert-elle pour autant une identité à part entière?

Force est de remarquer, d'abord, que le discours du cliché à l'œuvre lorsqu'il s'agit de décrire les réalités anglaises du XIX^e siècle ne désarme pas

24 – Alexandre Dumas, *Vingt ans après*, édition Livre de Poche, 1989, p. 379.

25 – « En matière d'idiolectes des personnages le discours paralittéraire pousse moins loin les mécanismes d'illusion référentielle que le roman ou la nouvelle naturalistes, par exemple. Chez Balzac, chez Maupassant, chez Flaubert sont "reproduites" de nombreuses particularités langagières qui apparaissent comme des procédés indiscutables, des signaux univoques d'identification d'un personnage: elles ont trait à la syntaxe, à la morphologie, à la prononciation régionale, sociale, voire à l'accent. Elles accentuent l'effet de caractérisation différentielle et d'autonomisation de la marionnette ». (Daniel Couégnas *op. cit.*, p. 99).

26 – On trouve ce récit dans *La Chasse au chastre*, éditions Babel, Actes Sud, 1992.

27 – Jean-Claude Vareille note cette uniformisation de la « parlerie » dans le roman populaire (*op. cit.*, p. 231).

quand le récit populaire entreprend d'évoquer tel ou tel épisode historique – bien au contraire. Si le roman historique présente l'histoire « à l'envers », sur le mode de la révélation (la vérité de la grande histoire est dans les coulisses), s'il affirme combler les « vides » de l'historiographie officielle et expliquer ainsi les événements publics par le jeu des passions et des rivalités individuelles, cette double exigence de vraisemblance et de pédagogie impose le recours au cliché : « Le romancier populaire remplit les "blancs" de l'histoire avec les stéréotypes psychosociologiques qui ont cours à son époque »²⁸. Comme acteur historique, l'Anglais est plus que jamais condamné à incarner ce que le « lecteur moyen » imagine d'un Anglais. Ce minimum de spécificité nationale, réduit au stéréotype, se trouve en outre contrecarré par les conséquences idéologiques d'une représentation de l'histoire qui ramène le devenir à l'affrontement des « passions éternelles ». Les particularités nationales, qu'elles soient culturelles ou historiques, n'ont guère de place dans un tel système narratif (on songe à l'amour entre Buckingham et Anne d'Autriche).

C'est pourquoi la politique extérieure de l'Angleterre, et en particulier les relations franco-anglaises, ne font jamais, dans le roman historique, l'objet d'une analyse historique au sens plein du terme. Les enjeux économiques, stratégiques ou militaires sont souvent présentés comme de simples prétextes, destinés à dissimuler les véritables motifs, d'ordre individuel et passionnel, qui déterminent l'événement – le siège de La Rochelle, par exemple, devient l'une des conséquences de l'amour de Buckingham pour la reine de France. Il arrive cependant que les impératifs de l'histoire – notamment lorsqu'il s'agit de raconter l'épisode révolutionnaire, ou, à un moindre degré (on songe, chez Dumas, au Nelson de *La San Felice*), l'épopée napoléonienne – ne permettent plus de centrer le récit sur les « grands », et contraignent le romancier à tenir compte du rôle des masses comme agents de l'histoire. Néanmoins, le récit populaire ne se livre pas pour autant à une analyse précise de la situation, ne se préoccupe pas d'en dégager la spécificité historique, et ne se soucie nullement de situer le rôle et les intérêts spécifiques de l'Angleterre sur la scène internationale.

Le cycle de Dumas *Mémoires d'un médecin* (1847-1853) brosse ainsi une grande fresque révolutionnaire qui mène le lecteur de la fin du règne de Louis XV à la mort du roi ; le rôle de l'Angleterre se trouve naturellement évoqué, d'abord au moment des intrigues de cour qui amènent les partis en présence à s'appuyer sur des alliances fluctuantes, puis (et surtout) au début de la Révolution elle-même, de 1789 à la formation de la Première Coalition. Or, dans tous les cas, la réflexion historique cède le pas à un processus d'instrumentalisation : l'Angleterre n'atteint pas au statut de sujet, sa politique extérieure n'est jamais présentée comme cohérente et raisonnée ; les uns et

28 – Daniel Couégnas, *op. cit.*, p. 121.

les autres tentent d'exploiter à leur propre profit les tensions ou les rapprochements entre les deux pays, mais ces relations n'acquièrent jamais une autonomie qui en ferait des agents du récit. Au moment de la Première coalition, l'Angleterre est simplement mentionnée, sur le même plan que les autres royaumes et empires d'Europe, dans un résumé simplifié dû à Mirabeau: « L'Europe entière scindée en deux parties, Autriche et Russie d'un côté, Angleterre et Prusse de l'autre [...] L'Angleterre, pour sa part, a vu le Brabant tendre la main à la France; cela a hâté sa décision »²⁹. Après quoi, l'œuvre se contente d'enregistrer, sur le mode des « choses vues » (entendues plutôt), le discours anglophobe des patriotes, au service à la fois d'un effet d'authenticité et d'une mise en scène piquante. Voici un dialogue entre le jeune républicain Lorin, qui prend la défense (contexte politico-galant!) d'une belle inconnue arrêtée en 1793, et un bataillon de patriotes incultes autant qu'avinés:

La politesse est une vertu d'aristocrate, et nous sommes des sans-culottes, nous, repartirent les enrôlés.

– Allons donc, dit Lorin, ne parlez pas de ces choses-là devant madame. Elle est peut-être anglaise [...]

Un poète l'a dit, et nous, échos indignes,

Nous allons après lui tout bas répétant:

L'Angleterre est un nid de cygnes

Au milieu d'un immense étang.

– Ah! tu te trahis, dit le chef des enrôlés; ah! tu avoues que tu es une créature de Pitt, un stipendié de l'Angleterre, un...³⁰

Ce procédé d'instrumentalisation narrative réduit finalement la politique extérieure anglaise à un rôle d'opposant systématique à l'entreprise révolutionnaire; mais, de manière significative, cette opposition prend les formes les plus inattendues (et parfois les plus contraires à la vraisemblance!), l'hostilité de l'Angleterre servant au besoin à justifier (au mépris de toute fidélité historique) ce que le récit ne parvient pas à intégrer dans un système narratif ou explicatif cohérent. La critique a depuis longtemps souligné la contradiction qui « fissure » *Ange Pitou*, le roman des aurores révolutionnaires dans le cycle de Dumas: alors que l'écrivain glorifie la conquête de la Liberté et l'élan de fraternité qui sanctifièrent les journées de juillet 1789, le récit, par son esthétique de la condensation et de l'efficacité, présente un peuple menaçant, sauvage, et fait des événements révolutionnaires des explosions de violence incontrôlées³¹. Comment expliquer, par

29 – Alexandre Dumas, *La Comtesse de Charny*, édition Bouquins, 1990, p. 411.

30 – Alexandre Dumas, *Le Chevalier de Maison-Rouge*, édition Bouquins, 1990, p. 1263.

31 – Voir sur ce point les analyses d'Anne Léoni, Geneviève Mouillaud et Roger Ripoll, « Feuilleton et révolution: *Ange Pitou* », *Europe*, n° 542, juin 1974, ainsi que l'étude d'Anne Léoni et Roger Ripoll, « Quelques aspects de la Révolution française dans le roman-feuilleton », *Revue d'histoire littéraire de la France*, « Le roman historique », 1975. Cette contradiction interne qui traverse *Ange Pitou* est l'un des symptômes du traumatisme de juin 1848.

exemple, que les vainqueurs de la Bastille se soient souillés du sang de Flesselles, de de Losme, de de Launay, massacrés et décapités par une foule enragée? La réponse de Dumas est claire: c'est l'Angleterre, c'est l'infâme Pitt, dont le texte dresse un portrait diabolique, qui ont stipendié une poignée d'assassins pour déchaîner la populace des bas-fonds, déshonorer la Révolution et en détacher les honnêtes citoyens. C'est ce qu'explique le docteur Gilbert, préposé à l'analyse historique, au fermier Billot, incarnation du Peuple français dans ce qu'il a de plus noble: « Cet argent qu'on donne, qu'on répand, qu'on prodigue, on le donne à des paysans, à des ouvriers, à des misérables, à des gens enfin qui nous gêneront la révolution [...] Vous, père Billot, vous fermier, vous propriétaire, vous enfant de l'Ile-de-France, et par conséquent vieux Français, vous représentez le Tiers, vous êtes ce qu'on appelle la majorité. Eh bien! vous êtes dégoûté [...] et un jour vous tendrez les bras aux soldats de monsieur de Brunswick ou de monsieur Pitt »³². Voilà la traditionnelle hostilité anglaise promue au rang de force obscure mais irrépressible, voilà la politique extérieure anglaise chargée d'expliquer ce que la violence révolutionnaire peut avoir, après 1848, d'irréductible et de traumatisant: on ne saurait mieux avouer la prééminence des exigences narratives sur la vraisemblance historique.

Privée d'authentique autonomie politique, l'Angleterre, dans le roman populaire historique, ne s'affirme comme sujet que par les rapports qu'elle entretient avec la France: du point de vue narratif, elle joue sur la scène internationale le rôle d'un personnage secondaire dont la ligne de conduite est fixée par la tradition (hostilité permanente, ruse, épisodes consacrés que le romancier ne peut éluder), mais dont les interventions dans l'action, ainsi que leur portée réelle, sont déterminées par les seules nécessités du récit. Il arrive malgré tout que cette fonction instrumentale se trouve parasitée, voire bloquée, lorsque, dans l'économie du texte populaire, l'Angleterre quitte les « marges » du récit et se trouve promue au rang d'espace narratif, au même titre que la France – on songe par exemple à la trilogie des *Mousquetaires*: qu'en est-il alors de la « couleur locale » chère au roman historique? Comment le romancier historique construit-il l'étrangeté (la double étrangeté – diachronique et synchronique) d'une Angleterre d'autrefois? L'altérité géographique (Angleterre contre France) l'emporte-elle sur l'homogénéité que risque d'imposer l'« esprit du temps » comme facteur de vraisemblance?

Remarquons tout d'abord l'importante différence de traitement que l'auteur des *Mousquetaires* réserve aux réalités françaises et anglaises. Contrairement au premier volume de la trilogie, *Vingt ans après*, qui évoque la révolution anglaise et l'exécution de Charles I^{er}, ne peut réduire la dimension historique de la période à de simples affrontements individuels, déter-

32 – Alexandre Dumas, *Ange Pitou*, édition Bouquins, 1990, pp. 1004-1005.

minés par la passion, la haine ou la vengeance ; d'autre part, toute la deuxième moitié du roman se situe en Angleterre, dans l'entourage du roi martyr – ce qui devrait permettre de nombreux effets de « couleur locale ». Or, force est de constater que le romancier, en ce domaine, ne cherche guère à privilégier l'authenticité ; les événements historiques sont condensés et simplifiés dans un souci de dramatisation qui favorise le pathétique mais gomme la complexité de l'événement (procès et mort du roi), cependant que l'évocation des réalités anglaises se contente de reproduire un catalogue d'idées reçues : « Dumas se borne pour les affaires d'Angleterre à exploiter les situations dramatiques fournies par l'histoire, sans faire, comme il l'a fait pour la France, l'effort de retrouver la spécificité d'une époque. Les indications sur les lieux, le climat, les mœurs, les habitudes alimentaires, sont de la plus extrême banalité, conformes à l'idée que les Français du XIX^e siècle se faisaient de la Grande-Bretagne. Les noms propres, généreusement écorchés, sont là pour la couleur locale, rien de plus. La mort du roi sur l'échafaud seule intéresse Dumas, parce que, au pathétique qui lui est propre, s'ajoute pour son lecteur le souvenir de la Révolution de 1789 »³³.

Ainsi, les caractères spécifiques de la Révolution anglaise s'effacent non par suite d'impératifs internes au récit, mais pour des raisons idéologiques : ce que le lecteur est invité à déchiffrer, dans l'exécution de Charles I^{er}, c'est une préfiguration de la Révolution française. Le roman populaire affirme ainsi, une fois encore, les relations profondes qu'il entretient avec la « grande » littérature ; en effet, le choix de Dumas reflète une tendance profonde de l'époque : « Ce n'est pas par hasard que, sous la Restauration, Cromwell obsède les historiens (Villemain, *Histoire de Cromwell*, Guizot, *Histoire d'Angleterre*), les dramaturges (Boutroux, *La Mort de Charles I^{er} ou les régicides anglais*, Hugo, *Cromwell*, Mérimée, dont on signale un *Cromwell* aujourd'hui disparu), les romanciers (vers 1819, Balzac compose un *Cromwell*, et *Cinq-Mars* s'achève sur une allusion au Lord Protecteur). La Révolution anglaise permet de repenser à nouveaux frais la Révolution française encore toute fraîche, le meurtre du roi et le retour des siens ; derrière le dictateur puritain se profilent Robespierre et Napoléon, et s'attise le débat entre libéraux et ultras »³⁴. Dumas lui-même avait, dès 1835, collaboré à un drame en cinq actes intitulé *Cromwell et Charles I^{er}*, qui, ne pouvant être représenté (pour des

33 – Simone Bertière, notice historique pour *Vingt ans après*, édition Livre de Poche, 1989, p. 40.

34 – Claudie Bernard, *Le Passé recomposé : le roman historique au XIX^e*, Hachette-Université, 1992, p. 85. Rappelons que certains usages républicains d'avant 1848, comme la bizarre cérémonie de la Tête de veau (l'énigme sans cesse resurgissante dans *L'Éducation sentimentale*!), faisaient référence à la révolution anglaise : « C'est une importation anglaise. Pour parodier la cérémonie que les royalistes célébraient le 30 janvier, les Indépendants fondèrent un banquet annuel, où l'on mangeait des têtes de veau, et on buvait du vin rouge dans des crânes de veau, en portant des toasts à l'extermination des Stuarts. Après thermidor, des terroristes organisèrent une confrérie toute pareille » (*L'Éducation sentimentale*, édition GF, 1985, p. 507).

raisons politiques) au Théâtre-Français, fut monté à la Porte-Saint-Martin³⁵. Aussi le romancier n'eut-il eu aucune peine, en 1844-45, à rassembler sources et documents nécessaires au soubassement historique de son œuvre : « Quant aux événements d'Angleterre, ils n'avaient pas cessé, depuis l'injouable *Cromwell* de Hugo, d'inspirer dramaturges et compositeurs. La documentation de Dumas fut certainement de seconde main, tirée pour l'essentiel de Guizot, dont *L'Histoire de la Révolution d'Angleterre* était accompagnée d'une collection de mémoires et de documents : parmi eux, le compte rendu du procès de Charles I^{er}, qui alimentera en anecdotes et en mots historiques le chapitre correspondant du roman »³⁶.

Au niveau de la réception, ce système de « double lecture » bénéficiait d'ailleurs d'une solide tradition. La Monarchie de Juillet avait en effet érigé le roman et le drame historiques en écrans imaginaires où la France contemporaine pouvait projeter ses interrogations et ses réflexions sur sa propre histoire, récente ou immédiate ; le public était donc formé à déceler dans les références étrangères et ou passées des indices renvoyant à un présent bien vivant. Dumas avait lui-même eu recours à l'Angleterre dès 1831, dans sa pièce *Richard Darlington* qui remporta un succès certain : « La pièce fait grand bruit dans ce Paris privé d'une révolution, et qui fait orage de tout. *Richard* est une pièce politique qui fustige la corruption des mœurs publiques. On s'écrase à la porte pour obtenir des billets [...] Les tripotages, les pots-de-vin, les combinaisons, les promesses, les trahisons : en Angleterre ? En France, maintenant, comprend le public qui vibre à ce tableau direct et hardi du parlementarisme censitaire »³⁷. Nul ne risquait donc de s'y tromper ; Charles I^{er}, lisez Louis XVI. Aussi, lorsqu'en octobre 1845 Dumas tira de ses deux romans un drame intitulé *Les Mousquetaires*, ni les spectateurs ni les membres de la famille royale ne manquèrent l'allusion, à Louis XVI cette fois : « A la fin de l'acte III, Son Altesse Royale [le prince de Montpensier] se recule et pâlit : sur la scène, Saint-Ernest (Athos) est sorti de dessous l'échafaud de Charles I^{er}, la moitié du visage recouvert d'une tache sanglante »³⁸. Parallélisme lourd de sens : cette scène très dramatique de *Vingt ans après* trouve son reflet exact dans *Le Chevalier de Maison-Rouge*³⁹ – le héros éponyme, caché sous l'échafaud, assiste, désespéré et impuissant, à l'exécution de Marie-Antoinette.

Il est révélateur que les grands romans historiques composés par Dumas entre 1843 et 1848 – grande période de l'historiographie romantique de la

35 – Voir Claude Schopp, *op. cit.*, p. 285.

36 – Simone Bertière, introduction à *Vingt ans après*, édition citée, p. 16.

37 – Claude Schopp, *op. cit.*, p. 214. Notons que c'est en 1857 seulement, bien après l'élaboration de son « drame électoral anglais », qu'Alexandre Dumas est envoyé à Londres par *La Presse*, à l'occasion des élections à la Chambre – la réalité historique est d'ailleurs loin du pittoresque de *Richard Darlington* (*op. cit.*, p. 493).

38 – Claude Schopp, *op. cit.*, p. 390.

39 – Les deux œuvres sont à peu près contemporaines.

Révolution, années lourdes d'attentes et d'espoirs – projettent dans l'histoire anglaise la réflexion sur 1789, et surtout sur l'exécution du Roi comme meurtrier fondateur et régénérateur. Les révolutions d'Angleterre dessinent une sorte d'espace textuel imaginaire où la société contemporaine peut, à la faveur de la distance géographique, historique et événementielle, repenser le bouleversement inaugural et traumatisant qui ouvre le XIX^e siècle: « Dans *Les Trois mousquetaires* et leur suite, le roi est au centre de la partie. Sera-t-il fait échec et mat? Vraiment, 1793 hante le XIX^e siècle [...] *Les Trois mousquetaires* et *Vingt ans après* datent bien des années 1840, où la Monarchie de Juillet est en question. L'ambivalence se cristallise particulièrement en Louis XIII, aimé et haï sous deux visages (M. de Tréville et Richelieu). Le souvenir du régicide inaugural est vécu comme une culpabilité (mort de Charles d'Angleterre). La Révolution est vécue comme une tentation et un cauchemar (la Fronde: chez Dumas, le peuple c'est toujours la populace) »⁴⁰.

On ne s'étonnera donc pas de voir le palimpseste historiographique franco-anglais s'afficher ouvertement comme principe narratif dans le cycle qui fait suite aux *Mousquetaires* (selon la chronologie romanesque comme selon celle de l'écriture), vaste ensemble romanesque auquel le romancier travaille à partir de 1846: les *Mémoires d'un médecin*, cycle « révolutionnaire ». Les événements de 1848 et le traumatisme de Juin, qui interviennent juste avant *Ange Pitou*, « le » livre de 1789, rendent plus pressante, mais aussi plus angoissante (d'où la nécessité impérative du déplacement et de la distanciation), une réflexion sur la violence révolutionnaire et la nécessité du meurtre (régicide, parricide) originel. Cette fonction nouvelle de la révolution anglaise dans la construction d'une intelligibilité historique est sensible si l'on compare *Le Chevalier de Maison-Rouge*, écrit avant les *Mémoires d'un médecin* et intégré seulement après coup pour clore le cycle⁴¹, avec l'ensemble des autres romans. Dans *Le Chevalier*, aucune référence à Charles I^{er}, si ce n'est pour signaler que Marie-Antoinette, à la Conciergerie, lisait les *Révolutions d'Angleterre*⁴²; si la correspondance entre Dumas et son collaborateur Maquet

40 – Jeanne Bem, « D'Artagnan, et après: lecture symbolique et historique de la "trilogie" de Dumas », *Littérature*, n° 22, mai 1976. Bien des épisodes de la Fronde dans *Vingt ans après* préfigurent la Révolution (la révolte populaire, la fuite de la reine et du petit dauphin, etc.) – à tel point que les passages correspondants dans *La Comtesse de Charny* apparaissent parfois comme des "amplifications" des mêmes séquences.

41 – L'introduction de Claude Schopp dans l'édition Bouquins (*Joseph Balsamo*) fait précisément le point sur les différences (génériques, esthétiques, idéologiques) qui opposent cette œuvre au cycle révolutionnaire proprement dit.

42 – « On lui apporta les *Révolutions d'Angleterre*, qu'elle avait commencées au Temple » (p. 1470) – syntaxe ambiguë, mais l'allusion n'est pas exploitée.

établit un parallèle entre son héroïne et Marie Stuart⁴³, c'est seulement sur le mode de l'intertextualité romantique (un drame de passion, dans lequel l'histoire joue le rôle de la Fatalité qui sépare les amants). Dans les *Mémoires d'un médecin* au contraire, la référence à l'histoire d'Angleterre est constante, et le parallélisme violemment dramatisé.

La révolution anglaise et l'exécution de Charles I^{er} s'inscrivent d'emblée dans le roman comme préfiguration du destin qui attend la famille royale. Dans l'univers saturé de signes redondants qui caractérise le roman populaire, cette dimension prophétique se cristallise dans la galerie de portraits⁴⁴ que le hasard (la fatalité) place sous les yeux de Louis XVI et de Marie-Antoinette à chaque étape décisive de leur existence. S'instaure alors un « discours des portraits » qui scande ses avertissements au couple royal, au fur et à mesure que la Révolution inaugure un ordre nouveau où ils n'ont plus place. Avant même la fuite à Varennes, Louis XVI dialogue silencieusement avec un éloquent tableau providentiellement rencontré aux Tuileries : « L'objet qui préoccupait le roi – et il était facile de le voir, car, de temps en temps, il s'arrêtait pensif devant lui – c'était un grand portrait en pied de Charles I^{er} peint par Van Dyck [...] Vous le connaissez, ce portrait, n'est-ce pas, sinon par la toile, du moins par la gravure ? [...] Est-ce que, si l'on retournait ce tableau, où Van Dyck a mis cette profonde impression de tristesse, est-ce que, sur l'envers de cette toile, on ne trouverait pas quelque ébauche de l'échafaud de White-Hall ? / Il fallait que cette voix de la toile parlât bien haut pour s'être fait entendre à la nature toute matérielle de Louis XVI »⁴⁵. C'est devant (et avec) ce portrait-texte que s'instaure un dialogue délibératif qui permet au romancier de « faire le point » sur la situation historique. Symétriquement, mais cette fois au retour de Varennes, c'est au tour de Marie-Antoinette de rencontrer un tableau prophétique : « Le hasard fit

43 – Lettre de Maquet à Dumas (début mai 1845) : « Il y a quelque chose à faire du jeune conspirateur amoureux, comme Mortimer de Marie Stuart, presque et même sans avoir vu la reine ». (Dossier du *Chevalier de Maison-Rouge*, p. 1606 ; le personnage de Mortimer fait référence au *Marie Stuart* de Schiller). Cette thématique du dévouement passionné jusque dans la mort réapparaît sporadiquement dans les *Mémoires d'un médecin* ; ainsi, Marie-Antoinette prisonnière séduit tous les cœurs : « C'était l'âge de Marie Stuart prisonnière, l'âge où elle fit ses plus profondes passions, l'âge où Douglas, Mortimer, Norfolk et Babington devinrent amoureux d'elle, se dévouèrent et moururent pour elle ». (*La Comtesse de Charny*, p. 213 ; cette fois, le nom du Mortimer de Schiller est mêlé à des personnages historiquement attestés : distorsion significative).

44 – Dans l'esthétique romanesque populaire, qui construit l'histoire autour d'images d'Épinal et de personnages aux caractères fixés par la tradition, la mention d'un portrait dans la diégèse produit un effet qui tient à la fois de la garantie d'authenticité et de la mise en abyme : Dumas, dans les *Mémoires d'un médecin*, fait allusion à trois portraits successifs de Marie-Antoinette (jeune princesse fraîche et adulée, puis épouse aimée et mère comblée, enfin reine froide et orgueilleuse), portraits qui résument les trois étapes décisives du cycle romanesque.

45 – *La Comtesse de Charny*, p. 115. Le portrait figurait déjà chez Michelet, la source principale de Dumas pour le cycle révolutionnaire (livre VI, chapitre XII).

qu'elle se trouva en face d'un portrait de femme. / Elle se leva et lisant sur le cadre ces mots : Madame Henriette, elle tressaillit. [...] Barnave devina ce qui se passait dans le cœur de la pauvre femme. /— Oui, dit-il, Madame Henriette, mais Madame Henriette d'Angleterre; non pas la veuve du malheureux Charles I^{er} [...] J'aimerais mieux que ce fût le portrait de l'autre. /— Et pourquoi cela? / Mais parce qu'il y a des bouches qui seules osent donner certains conseils; et ces bouches sont celles que la mort a fermées »⁴⁶. Le roman avait d'ailleurs très tôt, par le jeu des portraits royaux, instauré un parallélisme entre Marie-Antoinette et la tragique veuve royale – le rapprochement fait partie des signes du destin qui, dès son arrivée en France, prédisent à la jeune reine un avenir de sang: « Elle se rappelait que, lorsque M^{me} Lebrun avait fait son charmant portrait de jeune femme, belle, heureuse encore, elle lui avait, par mégarde sans doute, mais présage terrible, donné la pose que Madame Henriette d'Angleterre, femme de Charles I^{er}, a dans son portrait »⁴⁷.

La prosopopée de Charles I^{er} et de sa triste veuve fonctionne, dans le récit historique, à deux niveaux. Elle permet d'abord une efficace dramatisation: alors même que les personnages se débattent pour échapper à un destin que le lecteur sait inéluctable (dans le roman historique, on connaît toujours la fin), la dimension prophétique se surimpose à la chronologie narrative et instaure dans le roman la double dimension de la scène tragique. Le discours des portraits, sorte de cœur des Morts, introduit dans l'espace « réaliste » le rôle quasi-épique de la prophétie; significativement, la parole des tableaux se trouve relayée soit par celle des acteurs de l'Histoire (Barnave), soit par celle du peuple lui-même – *vox populi, vox Dei*, surtout par temps de Révolution: « Il n'y a qu'un fer qui ait le droit de toucher à cet homme: celui de la loi! On dit qu'il y a un roi d'Angleterre qui a eu le cou coupé par jugement du peuple qu'il avait trahi; tu dois savoir son nom, toi, Louis? Ne l'oublie pas! »⁴⁸. Le caractère falot du roi⁴⁹, comme l'orgueil de la reine, se trouvent haussés jusqu'à une certaine grandeur lorsque l'un et l'autre affrontent

46 – *La Comtesse de Charny*, p. 688.

47 – *La Comtesse de Charny*, p. 51. Claude Schopp précise qu'il s'agit de *Marie-Antoinette et ses enfants* (1787).

48 – *La Comtesse de Charny*, p. 941. L'épisode où s'insère cette prophétie est significatif (le peuple envahit les Tuileries au 20 juin 1790), de même que le personnage qui assume le discours (le père Billot, qui, on l'a vu, incarne depuis *Ange Pitou* le peuple dans sa dimension « noble »).

49 – Devant Dumouriez, Louis XVI, longtemps avant le 21 janvier, prophétise l'issue fatale des événements: « Ces dangers, j'y ai songé depuis longtemps. / Puis, étendant la main vers le portrait de Charles I^{er}: /—Et, continua Louis XVI en essayant son front avec son mouchoir, je voudrais les oublier, voilà un tableau qui m'en ferait souvenir! [...] La situation est la même; les dangers sont pareils; peut-être l'échafaud de White-Hall se dressera-t-il sur la place de Grève [...] En ce cas, je marcherai à l'échafaud comme y a marché Charles I^{er}, non point en chevalier peut-être, mais en chrétien ». (*La Comtesse de Charny*, p. 882).

l'Histoire en victimes tragiques; le pathétique découpe, dans le récit historique, l'espace de l'héroïsme individuel. La réflexion sur les révolutions d'Angleterre s'enrichit de résonances purement morales: « Oui, dit [la reine], c'est l'opinion du roi, et je commence à me ranger de son avis; le roi prétend que tout ce qui se passe en France est une imitation de ce qui s'est passé en Angleterre pendant le siècle dernier; il lit sans cesse l'histoire du malheureux Charles, pour se conduire mieux que n'a fait le roi d'Angleterre... »⁵⁰. Lorsque l'échafaud de White-Hall se superpose à la guillotine du 21 janvier 19⁵¹, cet effet-palimpseste permet de faire de Louis XVI un héros tragique et un martyr, en contradiction avec tout le discours républicain qui donne sa cohérence au cycle révolutionnaire de Dumas. La référence anglaise permet de résorber le paradoxe qui traverse l'œuvre: la mort du roi était nécessaire et son exécution est un meurtre à la fois pathétique et injustifiable.

Deuxième fonction de l'ombre de Charles I^{er} dans le récit de 1789: elle sert d'appui à un discours analytique qui cimente une intelligibilité historique d'ensemble. Le parallélisme entre la Révolution française et l'histoire d'Angleterre se trouve d'ailleurs « naturalisé » (et légitimé) quand il se trouve assumé par les contemporains de l'événement – ainsi des Conventionnels, au moment du procès du roi: « On croyait généralement deux choses: ou que, suivant l'exemple de Charles I^{er}, dont il savait si bien l'histoire, le roi refuserait de répondre à la Convention; ou que, s'il répondait, il, répondrait hautainement, fièrement, au nom de la royauté »⁵². Mais c'est le personnage fantastique de Balsamo, préposé au discours de la Vérité historique, qui exploite avec le plus de clarté pédagogique le parallélisme franco-anglais, en des dialogues à vocation didactique où l'interlocuteur marque la place que le lecteur est censé investir. Voici le docteur Gilbert au club des Jacobins; Basalmo, lucide sur l'avenir comme sur le passé, découvre à son ami le rôle futur de l'obscur Robespierre: « Mais enfin, demanda Gilbert, qu'est-ce que c'est que ce Robespierre? /– Ah! te voilà bien, aristocrate du XVIII^e siècle! Qu'est-ce que c'est que ce Cromwell? demandait le comte de Strafford, auquel le Protecteur devait couper la tête. Un marchand de bière, je crois! /– Voulez-vous dire que ma tête court les mêmes risques que celle de sir Thomas Wentworth? dit Gilbert en essayant un sourire qui se glaça sur ses lèvres. /– Qui sait? dit Cagliostro »⁵³. Le même Gilbert, en un

50 – *La Comtesse de Charny*, p. 965.

51 – Voici la scène du départ pour la guillotine: « Alors, voyant Cléry qui – craignant, comme le valet de chambre de Charles I^{er}, que son maître ne tremblât de froid, et qu'on ne crût que c'était de peur – voyant, disons-nous, Cléry qui lui présentait non seulement le chapeau qu'il avait demandé, mais encore sa redingote: "Non, Cléry, dit-il; donnez-moi seulement mon chapeau" » (*La Comtesse de Charny*, p. 1221).

52 – *La Comtesse de Charny*, p. 1196. Le souvenir de Charles I^{er} était très présent chez les contemporains; Dumas cite par exemple un texte des *Révolutions de Paris* daté du 21 juin 1791: « Ce fut le 27 janvier 1649 que le Parlement d'Angleterre condamna Charles I^{er} à avoir la tête tranchée... » (*Ibid.*, p. 729).

53 – *La Comtesse de Charny*, p. 202.

échange didactique où il assume cette fois le rôle du « maître », prophétise à Billot, partisan de la mort du roi, la Restauration à venir: « Vous venez de donner à la royauté quelque chose du martyr, à la justice, quelque chose de la vengeance. Prenez garde! prenez garde! en faisant trop, vous n'avez pas assez fait. Charles I^{er} a été exécuté, et Charles II a été roi. Jacques II a été banni, et ses fils sont morts dans l'exil »⁵⁴.

L'histoire des révolutions d'Angleterre ne donne donc pas lieu, chez Dumas, à l'évocation fidèle d'une époque et d'un événement: les figures de Charles I^{er} et de Cromwell instaurent un jeu de miroirs où le récit historique réfléchit le bouleversement révolutionnaire, où se lit la hantise du meurtre fondateur et, au-delà, du sang de 1793. Le palimpseste anglais justifie la juxtaposition logiquement insoutenable entre le pathétique du drame (la mort du roi martyr) et l'analyse historique; il permet de gérer la contradiction d'un cycle où Dumas exalte la geste républicaine sans parvenir à exorciser son angoisse devant la violence comme dynamique de l'histoire – angoisse que juin 1848 ne peut qu'exacerber. Paradoxalement, c'est par l'orchestration narrative de la répétition cyclique, et donc par le refus de l'historicité, que le roman populaire enregistre les signes des temps, et rend compte des traumatismes de l'Histoire.

54 – *La Comtesse de Charny*, p. 1229.