

Lise Dumasy-Queffelec

## Dumas et Ponson du Terrail sous le second Empire : idéologie et esthétique

### Introduction

Pourquoi choisir de comparer Alexandre Dumas (père) et Ponson du Terrail et leurs productions romanesques sous le Second Empire ? Et pourquoi parler d'« idéologie et esthétique » lorsque nous sommes conviés à réfléchir sur le rapport entre idéologie et stratégies argumentatives dans les récits imprimés de grande consommation ?

La réponse tient en deux constatations et un étonnement.

Première constatation : Dumas et Ponson du Terrail sont des romanciers-feuilletonistes également célèbres sous l'Empire – Dumas sans doute un peu sur le déclin, et porté par sa réputation passée, néanmoins encore très productif, et très lu, Ponson du Terrail, de 27 ans plus jeune (il est né en 1829), conquérant et gardant sous l'Empire une immense gloire de feuilletoniste, de celle qui fait monter le tirage des journaux et le compte en banque des auteurs. Ils publient dans les mêmes journaux, même si c'est plus Ponson du Terrail que Dumas qui fera la fortune de la petite presse à un sou avec les interminables aventures de Rocambole : il est frappant de les voir partager le feuilleton de la *Petite Presse* en 1866-1867 (laquelle a entrepris de publier deux feuilletons à la fois pour mieux contenter ses abonnés) et se faire mutuellement la politesse de la première page<sup>1</sup>.

Du reste Ponson, qui appartient à la deuxième génération des feuilletonistes, ceux dont l'enfance s'est nourrie des romans-feuilletons de Dumas, Féval, Balzac, Sue, Soulié, se réclame tout à fait de Dumas (ainsi que de Sue et de Balzac) comme modèle littéraire et révèle par maints emprunts explicites ou implicites cette innutrition première. On peut ainsi remarquer que ses premières oeuvres sont remplies de références à Dumas : par exemple son premier texte publié dans un journal, *La Vraie Icarie* (dans *L'Opinion publique* du 2 au 15 mars 1849, 4 F – il s'agit d'un quotidien légitimiste dirigé par Nettement) est-il un hommage indirect à Dumas : l'incipit de la nouvelle est en effet directement inspiré du début du *Comte de Monte Cristo* (l'arrivée du *Pharaon*) ; on y voit un navire approcher du port de Marseille : « Par une matinée d'août 1845, la vigie du port de Marseille signala l'arrivée d'un navire, dont la cime des mâts, toutes voiles dehors, apparaissait en mer au sud-sud-est, en direction de la Corse »<sup>2</sup>. En 1867 encore, dans *La Vérité sur Rocambole*, métafiction censée rendre compte de la création des Rocambole<sup>3</sup>, Dumas est présent, avec Sue et Féval, comme modèle et inspirateur<sup>4</sup>. D'ailleurs, la critique elle-même le compare souvent à Dumas, à un sous-Dumas à vrai dire : ainsi de l'article du *Grand Larousse universel* du XIXème siècle<sup>5</sup>.

Il existe incontestablement des rapports entre les deux oeuvres : l'intertexte des grands feuilletons de la Monarchie de Juillet est foisonnant dans l'oeuvre de Ponson,

et l'on retrouve sans peine dans ses ouvrages des traces abondantes d'emprunts aux oeuvres dumasiennes (ne serait-ce que le nom d'Andréa donné au héros satanique de *L'Héritage mystérieux*, manifestement repris du *Comte de Monte Cristo*). De même, si l'on se place au niveau des motifs et des thèmes, on repère sans difficulté des éléments comparables : héritages dérobés, jeunes filles ou jeunes femmes persécutées, héros doué de toutes les séductions...

Et pourtant, ce qui frappe à la lecture des oeuvres de Dumas et Ponson, c'est plutôt leur extrême différence. Il suffit de lire les premières pages des *Mohicans de Paris* de Dumas et de *L'Héritage mystérieux* de Ponson pour s'en persuader. Nous avons là deux oeuvres écrites à peu près à la même époque, l'une, *L'Héritage mystérieux*, paraît dans *La Patrie* du 21 juillet au 4 octobre 1857 (et si l'on suit l'histoire jusqu'à son épilogue, elle se termine, dans le même journal, le 20 juillet 1859), l'autre, *Les Mohicans de Paris*, entamée le 25 mai 1854 dans *Le Mousquetaire*, se terminera dans *Le Monte Cristo* le 28 juillet 1859 ; deux oeuvres parues sur des supports proches (l'oeuvre de Dumas dans le quotidien littéraire fondé par Dumas lui-même, de diffusion assez restreinte, l'autre dans un grand quotidien parisien, mais l'oeuvre de Dumas aurait pu paraître sans difficulté dans un quotidien de même type, si Dumas l'avait voulu, comme le prouvent les offres que lui fit Millaud à cet égard), dans le même contexte politico-social, et écrites par deux feuilletonistes à succès. Elles sont pourtant fort différentes de construction, de style, de signification et d'effets.

Notre hypothèse est que ces différences sont à la fois, et indissociablement, d'ordre *esthétique et idéologique*.

L'écriture de Dumas relève toujours – et ceci jusqu'à la fin de sa vie – du romantisme social et progressiste d'avant 1848, et sa position idéologique et politique ne varie pas (elle évolue, plutôt, vers un républicanisme plus accentué). Rappelons son attachement à la Seconde République, sa fronde envers l'Empire, son soutien, ensuite, aux révolutionnaires italiens. *Les Mohicans de Paris* constituent, par rapport à Napoléon III, un manifeste et une menace à peine voilés, que l'auteur explicite d'ailleurs dans le roman lui-même : en narrant comment du sein de la résistance au régime autoritaire de la Restauration naquit la Révolution de 1830, Dumas n'accomplit pas seulement, et même pas principalement, une oeuvre de nostalgie ; il présente un miroir à l'Empire autoritaire, et entend réveiller les courages endormis.

Ponson du Terrail, tout au contraire, est, dès sa jeunesse et jusqu'à sa mort, sur une position idéologique conservatrice, voire réactionnaire. Issu de l'aristocratie (alors que Dumas est fils d'un général républicain), légitimiste qui se ralliera à l'Empire, il est hostile à la Révolution de 1848 : à peine monté à Paris, en 1847, il s'engagera dans une compagnie de gardes mobiles en 1848 pour aider au « maintien de l'ordre », et son premier texte publié, *La Vraie Icarie*, parodie du *Voyage en Icarie* de Cabet, est une charge contre le socialisme (la France y est invitée à « se purger du ver rongeur du socialisme ») et un plaidoyer en faveur de la famille, dont le héros découvre qu'elle est « la vraie Icarie ». En 1865-1866, Ponson du Terrail publiera du reste toute une série de romans bien-pensants dans *Le Petit Moniteur* – organe du pouvoir – à la gloire des maîtres d'école et des gendarmes, sous le titre générique de « récits campagnards » (en cette ère d'industrialisation et d'urbanisation, la campagne est plus que jamais, on le sait,

fantasmée comme le berceau de la pure moralité), ainsi que, en 1866 dans *La Presse illustrée*, des *Contes du drapeau*, patriotiques, nationalistes et impérialistes, qui finiront par lui valoir la légion d'honneur cette même année 1866. En 1868 Napoléon III envisagea, semble-t-il, de lui confier la rédaction d'un roman politique destiné à illustrer les bienfaits de son régime<sup>6</sup>.

Comment ces différences, voire même ces oppositions idéologiques se traduisent-elles dans leurs oeuvres ? Pour examiner ce point, nous nous limiterons aux *Mohicans de Paris* et aux épisodes qui forment la 1ère série des *Drames de Paris*, sans oublier néanmoins leurs développements ultérieurs. Mais il nous faut ici faire une pause théorique qui est moins une digression qu'un préalable nécessaire.

## Prolégomènes théoriques

Dans un article remarquable publié dans *La Politique du texte*, enjeux sociocritiques, article intitulé « "Pour une sociocritique de l'imaginaire social" », Régine Robin rappelle d'abord les propos de Claude Duchet :

« L'enjeu [de la sociocritique] c'est ce qui est mis en oeuvre dans le texte, soit un rapport au monde. La visée, de montrer que toute création artistique est aussi pratique sociale, et partant production idéologique, en cela précisément qu'elle est processus esthétique, et non d'abord parce qu'elle véhicule tel énoncé préformé, parlé ailleurs par d'autres pratiques. »<sup>7</sup>

Cette visée, rappelle Régine Robin, ne peut s'accomplir qu'en construisant « l'espace des *médiations* qui permettent d'analyser à la fois des processus de *textualisation* et d'*esthétisation* qui convertissent le discursif en textuel, et des processus d'idéologisation qui balisent l'écart, la distance entre les projets idéologiques de départ et le travail idéologique du texte »<sup>8</sup>. Elle énonce ensuite successivement les notions qui permettent de construire « le paradigme de la médiation, du passage du discursif au textuel »<sup>9</sup> : le sociogramme, défini par rapport à l'idéologème, l'information, l'indice et la valeur ; puis elle énumère les quatre instances de l'idéologie qui permettent d'étudier le processus d'idéologisation du texte : le *projet idéologique* (il s'agit de « la visée initiale de l'auteur, de ce qu'il a en tête (...) de ce qui le motive, le meut non seulement au niveau diégétique, narratif, mais axiologique » ; le *cadre idéologique de départ* (« l'hégémonie, le système de valeurs qui domine, que l'auteur partage ou avec laquelle il va entrer en conflit, ou encore par rapport à laquelle il va être obligé de se situer, en hostilité participante, en rupture, en distance, etc. ») ; l'*idéologie de référence* (« celle qui gouverne plus ou moins l'auteur, l'horizon idéologique dans lequel l'auteur écrit ») ; l'*idéologie du texte* (« issue du travail du texte, des processus de textualisation, d'esthétisation et d'idéologisation de l'écriture sur la matière verbale co-textuelle »)<sup>10</sup>.

Peter Zima, de son côté souligne que le discours idéologique « pur » en quelque sorte (non mis à distance par la réflexion critique) ne tolère pas l'*ambiguïté* ou l'*ambivalence*, il est assertif et monologique, il tend à « naturaliser » les valeurs, à pratiquer le dualisme absolu, à supprimer l'ambivalence dialectique. Ainsi « l'idéologie peut être distinguée de la théorie critique (...) par rapport à l'attitude

que le *sujet d'énonciation* adopte envers son propre discours, envers les discours des autres et envers la réalité empirique »<sup>11</sup>.

Enfin Philippe Hamon rappelle que « sur les principes (qu'un texte, énoncé et énonciation confondus, est un produit ancré dans l'idéologique : qu'il ne se borne pas à être, mais qu'il sert à quelque chose : qu'il produit – et est produit par – l'idéologie) », tout le monde est d'accord et que la question porte sur le « niveau sémiotique d'organisation » que doit privilégier l'analyse<sup>12</sup>. Et il propose d'étudier « l'effet idéologie du texte comme effet-affect inscrit dans le texte et construit-déconstruit par lui » dans sa dimension à la fois *paradigmatique* et *syntagmatique* : la distribution de « marques et *valeurs* discriminatrices stables, formant système » et constituant des « listes hiérarchisées, des échelles, des palmarès, des axiologies » (en ce qui concerne la dimension *paradigmatique*) ; et pour le plan *syntagmatique*, ou praxéologique, il engage à étudier la construction narrative et ses constituants dans la mesure où « l'idéologie est production et manipulation dynamique de programmes et de moyens orientés vers des fins, construction de simulations narratives intégrant, sollicitant et constituant des actants sujets engagés ( ) dans des ou des narratives ordonnancées » (p. 10). Il nous engage donc à ne pas limiter l'analyse à un seul niveau, lexical ou énonciatif par exemple, mais à nous intéresser aussi bien à l'articulation paradigmatique que syntagmatique de l'univers des valeurs : axiologie et potentialités de procès sémiotiques. Philippe Hamon, on le sait, porte dans son analyse particulièrement attention au *héros* et au *personnage*, comme vecteurs privilégiés de ces deux ensembles.

Ce rapide survol dresse un programme d'analyse qu'il faudrait un livre entier (et encore !) pour appliquer. Je me contenterai donc de reprendre certaines des notions ici explicitées, en les situant dans ce programme général : valeurs, axiologie, projet et procès idéologiques construits par la narration, caractérisation des personnages et des actions, évaluations normatives. Seront donc à saisir dans les oeuvres les *normes* et *valeurs* indiquant l'idéologie de référence, et le fonctionnement de la persuasion idéologique mise en oeuvre dans le procès sémiotique du texte, constituant l'idéologie du texte. Ce fonctionnement implique une dimension argumentative implicite au texte (puisque le fonctionnement idéologique est *pragmatique*). Celui-ci peut s'explicitier dans le discours du narrateur/énonciateur ou des personnages, mais nous laisserons de côté cette dimension pour nous intéresser prioritairement à l'implicite. Il s'agira d'indiquer des pistes, bien entendu, et non de développer une étude complète qui demanderait d'autres dimensions.

## Les prologues

Nous commencerons par une comparaison point par point des deux prologues. Ces prologues constituent à la fois une annonce et une mise en abyme de l'ensemble des romans correspondants. Ils fixent le cadre, l'orientation du récit, et les enjeux idéologiques et esthétiques de son écriture, que développera ensuite le roman proprement dit. Or, ces deux prologues s'avèrent très différents :

## La construction dramatique

Continuons par l'examen de la construction dramatique d'ensemble.

Chez Ponson on constate une focalisation sur le crime. Son roman est à l'évidence

une geste criminelle. Le héros « actif » est Andréa/Sir Williams. Il est de loin celui qui apparaît le plus souvent dans le roman, il est décrit comme un génie du crime et possède tous les attributs d'un démon (cruauté, raillerie, intelligence, séduction, force de corruption, etc.). L'imagination de Ponson se révèle plus courte quant à la mise en scène, et au discours de l'angélisme, d'Armand de Kergaz. C'est aussi Andréa qui dirige l'action (le clan de la vertu se détermine par réaction) et cela jusqu'à la fin du roman.

En fait la vertu est impuissante devant le crime : le discours comme l'action du roman le démontrent. À plusieurs reprises le discours insiste sur l'incapacité de la vertu à concevoir les ruses du crime (sur son imbécillité, en quelque sorte...), et l'action montre qu'effectivement le clan vertueux se laisse prendre à tous les pièges du criminel. De plus, le vertueux hésite à reprendre les armes du crime, ce qui est pourtant, dans l'optique du roman, la seule façon de le vaincre : chaque fois qu'Armand tient Andréa en son pouvoir, il lui « montre la porte » (expression qui revient très souvent), autrement dit il lui signifie son exclusion de la sphère sociale et de la sphère du roman ; mais, mis à la porte, le criminel rentre par la fenêtre...

La question posée par le roman de Ponson est : comment vaincre le crime (qui dans le roman apparaît comme un Mal métaphysique enraciné dans l'homme : la société en pâtit, sans le produire)<sup>13</sup>? Comment donc protéger cette société, victime passive du crime ? Ponson du Terrail tente d'abord de mettre aux prises, sous la forme de la confrontation dans les années 1840 d'Andréa et d'Armand, deux héros supérieurs à la société, laquelle est l'enjeu de leur combat – qui apparaît aussi comme celui du Bien et du Mal. Mais il tombe sur l'aporie que nous avons décrite : le Bien ne peut être le Mal, et le combat, de par sa nature même, est le lieu d'expression préférentielle du mal. L'ambivalence externe se résout donc en une lutte inégale en son principe même. Et pourtant le dogme (exprimé dans le roman) que le Bien doit toujours finir par vaincre doit lui-même être vérifié...

Cette vérification du dogme est obtenue grâce à la transformation du personnage de Baccarat (plus tard Vanda), qui passe du clan du Mal à celui du Bien (du reste Baccarat est le seul personnage ambivalent du roman, et ce dès le départ) : ce passage permet à Baccarat d'accomplir sur Andréa la « vengeance sociale » que ne peut accomplir Armand. En effet, même passée dans le clan du Bien, Baccarat reste déterminée par sa première nature maléfique, elle porte en elle la virtualité du Mal, et c'est ce qui lui permet de combattre et de vaincre les méchants. Cette transformation est redoublée, plus tard, par la conversion analogue de Rocambole, qui lui aussi passe du Mal au Bien (c'est d'ailleurs Rocambole qui tuera finalement Andréa, mais dans son identité « maléfique » d'avant sa « conversion »). Mais cette double nature ne saurait être acceptée dans un espace social aussi polarisé idéologiquement que celui de Ponson. Aussi ces personnages foncièrement ambivalents (quoique combattant clairement pour le Bien), Baccarat, puis Vanda et finalement Rocambole sont-ils des personnages fondamentalement *asociaux*, au sens de « dépourvus de détermination sociale » : pourvus certes au départ d'un statut social minimal de marginalité (courtisane, gamin des rues sans parenté déterminée), ils sortent de la sphère du roman après un épisode de transformation (baigne, mariage avec le comte Arfoff) et ils n'y reviendront que sous la forme de personnages sans attaches, aptes à revêtir tous les déguisements. Ils dominent alors, dans une lutte contre les méchants où ils utilisent tous les moyens (violence, tortures, crimes), une société qui n'est que le cadre passif d'exercice de leur action.

On a ainsi pu voir dans Rocambole une figure transposée de Napoléon III (l'aventurier qui « protège » une société fondamentalement passive).

Le tableau est très différent chez Dumas. La focalisation ici porte sur la geste héroïque, qui est tout à la fois morale, sociale, politique, historique. La question est : comment (r)établir la justice dans la société, et l'ordre dans l'Histoire ? Et la réponse est : par une action à la fois individuelle et collective, qui ménage, dans le roman dumasien, la possibilité d'un progrès, reposant sur des actions non criminelles. La société où se déroule cette action n'est pas chez Dumas un simple milieu passif, elle s'incarne dans les différents personnages qui participent à la sphère des actants. Le héros, Salvator, est certes une figure idéalisée : mais ce qui est idéalisé en lui, c'est la possibilité d'une articulation entre elles des différentes forces orientées dans le sens du Bien et du progrès : Salvator en effet est à la croisée de toutes les forces de progrès, libéraux, républicains, francs-maçons, carbonari, artistes romantiques, il est de tous les réseaux, et les fait communiquer : ce n'est pas pour rien que le romancier lui donne comme métier celui de *commissionnaire*.

On a donc bien affaire à deux projets idéologiques fondamentalement opposés, l'un conservateur, voire réactionnaire, et l'autre progressiste, projets qui prennent effet dans le texte au travers du procès sémiotique de la narration. Le projet de Ponson est de montrer que, si le Bien et la Vertu peuvent finalement triompher, ce n'est en fait que par une intervention « externe » dans le fonctionnement social. La forme exacte que revêt la structure de la société n'entre pas par elle-même en ligne de compte : elle est de toutes façons toujours la proie d'un Mal, perpétuellement renaissant de ses cendres, et dont l'origine est à chercher dans la nature fondamentalement corrompue de l'homme ; il s'agit là d'une conception religieuse, métaphysique, du mal. D'où la nécessité d'agir, dans le cadre de la société, mais par une intervention qui soit pourtant « transcendante » à la société. Ce projet idéologique ne paraît guère s'écarter de l'idéologie dominante sous le Second Empire. Le projet idéologique de Dumas est au contraire de montrer que le bien comme le mal sont en quelque sorte internes à la structure sociale elle-même, dont la forme n'est donc nullement indifférente. Le bien et le mal ont ainsi, indissociablement, une nature à la fois morale et politique. La lutte sociale entre les hommes comporte une part de violence nécessaire et de rébellion positive ; elle est toujours à mener pour aller vers plus de progrès. Il s'agit là d'un projet idéologique qui relève, sous un Second Empire pour qui toute lutte politique est considérée comme l'expression d'un regrettable « désordre », d'une idéologie dominée.

Mais l'opposition idéologique entre Ponson et Dumas ne se limite pas à leurs projets respectifs tels qu'ils se dégagent de la construction générale de l'action. On peut la retrouver également dans l'*axiologie des valeurs* mise en place à l'occasion de la représentation romanesque qui est donnée des *classes sociales* et des *institutions sociales*.

## La représentation des classes sociales et des institutions

### Les classes sociales

Ainsi, en ce qui concerne les *classes sociales*, si l'on examine la représentation qui est donnée de la *bourgeoisie*, de la *noblesse* et du *peuple*, on perçoit des

différences significatives, moins dans la représentation de la bourgeoisie, classe intermédiaire, classe « moyenne » comme on disait à l'époque, support de la représentation réaliste, et donc objet d'une représentation souvent ambivalente, que dans celle du peuple et de la noblesse, qui sont des représentations plus idéologisées, porteuses de connotations politiques précises. Ainsi, dans les deux romans, les personnages de bourgeois, qui ne sont jamais les héros, peuvent être tantôt positifs, tantôt négatifs (ce qui représente déjà une évolution par rapport au roman populaire de la Monarchie de Juillet, où les personnages bourgeois sont presque toujours plus ou moins ridicules).

En revanche le traitement est bien différent pour la noblesse. Il y a chez Ponson une valorisation presque outrancière de la *légitimité*, à travers l'opposition entre le personnage d'Armand de Kergaz, dont la noblesse ancienne est constamment soulignée, et présentée comme inspiratrice de ses comportements vertueux, et celui de son demi-frère Andréa, dont le père, le criminel Felipone, n'est pas noble<sup>14</sup>. Ajoutons qu'à une première liaison, douloureuse, de jeunesse d'Armand de Kergaz<sup>15</sup>, qui s'éprend d'une jeune fille non noble, et qui a fauté, expérience qui se terminera nécessairement mal (elle mourra par la faute d'Andréa), succèdent d'autres amours, cette fois-ci pour une jeune fille pure et vertueuse, sans tâche, Jeanne de Balder, dont le « profil rappelait les lignes correctes et pures du type franc auquel jamais ne s'est mêlée une goutte de sang gaulois »<sup>16</sup>. Cette fois-ci ces amours, bien sûr, se termineront par un mariage, malgré les tentatives toujours nocives du satanique Andréa. Mais il serait facile de citer les très nombreux énoncés à la gloire de la légitimité. Chez Dumas, c'est presque le contraire. Le héros, Salvator, alias Conrad de Valgeneuse, est un bâtard, fils de l'amour, spolié par son oncle et ses cousins (de noblesse bien légitime, eux) de l'héritage légué par son père noble, et cela par le moyen de crimes tels qu'assassinat et détournement de testament. La compagne de Salvator, Fragola, quoique d'origine bourgeoise puisqu'elle est fille d'un colonel de l'Empire, a manifestement été tirée par le même Salvator de la misère et sans doute de la prostitution (son histoire est contée sur le mode allusif). Les nobles légitimes du roman, qui se situe à la fin de la Restauration, sont presque tous négatifs, à l'exception du comte Herbel de Courtenay, qui meurt à la fin du roman. Chez Ponson, les « vrais nobles », de souche ancienne, sont au contraire toujours positifs.

Assez logiquement, on trouve une différence analogue dans la représentation du peuple. Dans le roman de Dumas, le héros principal, Salvator, est certes sociologiquement ambigu, il n'appartient complètement à aucune classe sociale, et circule entre toutes, introduisant ainsi une communication entre les différentes classes sociales et synthétisant leurs contradictions ; toutefois, si le rôle des personnages proprement populaires devient ainsi secondaire, ils n'en bénéficient pas moins d'une réelle autonomie. Ces figures populaires peuvent faire partie de la sphère héroïque, ou de sphères opposées ; mais, ce qui est d'ailleurs encore plus sensible dans *Les Mohicans de Paris* que dans d'autres romans de Dumas, ces figures populaires ont une relative indépendance ; que ce soit Justin le maître d'école, Jean Taureau le charpentier herculéen, ou Fafiou le saltimbanque, ils ont certes en Salvator un protecteur et un maître. Mais celui-ci vit parmi eux, en tant que commissionnaire, il s'est donc fait peuple en un certain sens, et surtout c'est un maître qui cherche à éclairer et à émanciper ses « élèves » pour les rendre capables d'agir seuls (et de fait le roman montre cette progressive émancipation, plus ou moins rapide selon les cas, même s'il reste pénétré d'un certain

paternalisme) ; il existe aussi des gens du peuple (hommes et femmes) criminels, mais les uns et les autres sont mêlés dans une même population, et les motifs psychologiques qui peuvent conduire au crime sont au moins suggérés : il n'y a pas deux natures, une criminelle et une vertueuse, et le roman montre, dès le prologue (à travers l'affrontement entre Jean Taureau et Jean Robert par exemple), à quel point le crime est proche des personnages les plus honnêtes. Il n'en est pas ainsi dans le roman de Ponson du Terrail. Deux mondes populaires y coexistent, le peuple travailleur, qui ne connaît pas la misère, et le peuple criminel, qui vise à s'enrichir sans travailler, et qui fait partie de la sphère du héros criminel (Andréa dans *L'Héritage mystérieux*). Bandits et travailleurs semblent faire partie de deux populations distinctes. Et de façon générale, ces populations ne figurent dans la narration que comme "décor", ou au mieux comme milieu passif ou victime, subissant l'action des héros.

## Les institutions : police et religion

Si des classes sociales on passe aux institutions, on retrouve les mêmes différences. Considérons la police et la religion, deux institutions qui concourent à l'ordre dans la société bourgeoise, et dont l'importance dans la France de la Restauration au Second Empire n'est plus à démontrer.

Nous pouvons d'abord remarquer qu'aucun des héros, que ce soit chez Ponson ou chez Dumas, ne songe à recourir à la police, du moins en première instance : le héros est toujours plus confiant en ses propres forces qu'en celles de l'ordre existant. Toutefois l'image de la police est bien différente dans les deux romans. Dans *Les Mohicans de Paris* la police est essentiellement représentée par le chef de la police Jackal, et ses agents sont en général des forçats en rupture de ban. Ainsi, selon une tradition romanesque et culturelle qui est celle de la première moitié du siècle, les milieux de la police sont présentés comme fort proches de ceux de la pègre. Toutefois, dans le traitement de la figure de Jackal se manifeste un changement dans la représentation idéologique de la police. Jackal est un personnage ambivalent : amoral, cynique, ayant pour seul souci l'accomplissement de sa mission de maintien de l'ordre, il est plutôt méprisé par Salvator, pour ses connivences avec le crime et sa docilité à un pouvoir dont le héros conteste la légitimité ; toutefois il est diaboliquement intelligent et suprêmement habile, le seul en fait à pouvoir tenir tête au héros, et finalement l'un et l'autre se rendent des services : Salvator sauve la vie à Jackal, qui à son tour le met en garde contre les chausse-trappes de la police. Avec Jackal, la figure de l'enquêteur « officiel » est héroïsée, et l'on peut dire qu'il est le précurseur des enquêteurs de Gaboriau. Le tableau est bien différent chez Ponson du Terrail. On ne trouve pas dans son roman de personnage de policier fin limier, et même la police est instrumentalisée sans le savoir par les criminels (dans le cas de l'arrestation de Fernand Rocher, faussement accusé de vol, par exemple). En revanche la police s'est achetée une respectabilité bourgeoise. Les policiers qui sont représentés dans le roman n'ont rien à voir avec la pègre, ils sont les dignes et sévères représentants de la loi et de l'ordre<sup>17</sup> (tels les juges d'instruction chez Gaboriau, et tels l'ensemble des personnels de police et de justice chez les romanciers-feuilletonistes à succès de la fin du siècle, Montépin, Decourcelle, Richebourg...). Tous sont respectables et courtois, en dignes représentants de l'ordre bourgeois. Ils appartiennent à la sphère de la représentation, et non à celle de l'action, et dans cette sphère ils incarnent la respectabilité de l'ordre et de la société bourgeois. Clairvoyance toute-puissante du



héros d'un côté, respectabilité fondamentale du bourgeois de l'autre : si les apports de Dumas et de Ponson au roman policier fin de siècle sont incontestables, ils se font sur des plans bien différents...

En ce qui concerne la religion, le contraste est tout aussi frappant. La représentation de la religion dans le roman de Dumas (dont l'action se déroule, rappelons-le, dans les dernières années de la Restauration) est ambivalente. D'un côté la religion officielle est représentée par des personnages particulièrement odieux et/ou ridicules, ne reculant devant aucun moyen pour asseoir leur pouvoir ; membres de la Congrégation, comme les frères Bouquemont, ou prélats ambitieux comme Monseigneur Coletti, ils sont d'ailleurs alliés au parti ultramontain (connoté négativement dans le roman) et à la partie la plus rancie et la plus pourrie de la noblesse (la marquise de La Tournelle, le comte Rappt, qui n'hésitent ni devant le meurtre, ni devant l'inceste). De l'autre, la figure sublime de l'abbé Dominique Sarranti, fils d'un conspirateur bonapartiste présenté comme le symbole de l'honneur. Tenu en suspicion par l'Eglise officielle, l'abbé Sarranti est animé d'une foi réelle et d'une charité que n'égale que son désir de justice. C'est le prêtre des pauvres, et de plus un prédicateur exceptionnel, qui enflamme les foules et leur enseigne la révolte contre l'injustice sociale (il a sauvé Salvator du suicide et lui a inspiré sa propre mission politique et sociale). Figure christique, par la passion qu'il subit pour son père, et par son amour pour le peuple des opprimés<sup>18</sup>, il finira néanmoins par tuer pour sauver son père et deviendra l'aumônier du bagne. Cette figure complexe, par l'intermédiaire de laquelle sont soulignées les contradictions entre la religion de l'évangile et la religion officielle, liée au pouvoir le plus réactionnaire, et aux classes dominantes et oppressives de la société<sup>19</sup>, représente bien évidemment le type de la religion romantique, dont quelques modèles peuvent être trouvés sous la Monarchie de Juillet<sup>20</sup>, bien vite réprimés par l'Eglise officielle toutefois, qui se signale pendant tout le siècle plutôt par son ralliement massif aux forces les plus conservatrices, et particulièrement à l'ordre napoléonien sous Napoléon III.

Il est par contraste frappant de voir à quel point les romans de Ponson du Terrail donnent une vision tout uniment positive de la religion ; il n'y en a qu'une, l'officielle, et jamais elle n'est citée qu'avec le plus grand respect, cependant que les personnages de prêtre sont eux aussi éminemment respectables. L'action y fonctionne même très couramment selon un axe péché-repentir-rédemption : ainsi, c'est parce que Felipone, le double criminel (il a tué Armand de Kergaz le père, et cherché à tuer le fils) se repent sur son lit de mort qu'Armand de Kergaz retrouve son héritage ; de même c'est parce que Kermor de Kermarouët se repent et se confesse (toujours à son lit de mort) qu'Hermine de Beaupréau retrouve également son héritage ; c'est le repentir aussi de Baccarat et de Rocamboles qui opérera leur conversion aux valeurs du bien<sup>21</sup>... Toutefois c'est un christianisme bien différent de celui de Dumas : alors que chez celui-ci le christianisme conseille aux héros, fût-ce au bout de leur vengeance, le pardon du pécheur (voir Monte-Cristo avec Danglars, Jacques Mérey avec Eva dans *Création et Rédemption*, ou Salvator lui-même de façon générale, dans *Les Mohicans de Paris*), une telle tolérance ne s'observe pas chez les héros ponsoniens, qui, tout en respectant les usages et le personnel de la religion catholique dans la société, ne s'embarrassent guère des commandements chrétiens dans leur conduite personnelle : l'univers de Rocamboles est, certes, un univers pénétré de représentations religieuses, mais elles font la part belle au

manichéisme, et au satanisme. Les méchants, hommes et femmes, y sont décrits, de façon presque obsessionnelle, selon le champ lexical du démon séducteur, dans tous les sens du terme<sup>22</sup>, tandis que les bons émergent à celui de l'ange ; et l'interdit sur le corps s'y dit aussi dans la fascination ambivalente qu'il exerce sur les personnages, fascination qui se traduit sous la double forme de l'obsession sexuelle et du spectacle ambigu de la torture souvent offert aux personnages comme au lecteur.

## La relation énonciative

L'opposition entre les projets idéologiques entraîne donc un contraste frappant entre les deux univers fictionnels et textuels : le monde des valeurs comme celui des représentations, nous venons de le voir, s'en trouve affecté. Il entraîne également d'importantes modifications de la relation énonciative.

La fiction dumasienne est, par bien des côtés, une fiction critique, à portée politique : aussi l'auteur est-il très présent dans le discours, et même, de façon plus secrète, dans la trame du texte. Il prend parti, il apostrophe son lecteur, plus encore, il converse avec lui (la « causerie », cette catégorie du discours feuilletonesque, s'est intégrée dans le récit romantique, et particulièrement dumasien, comme un de ses modes principaux), il se présente en conteur, en historien, en essayiste, et installe avec son lecteur une relation de proximité, de familiarité, de connivence, en même temps que de distance et de réflexivité par rapport au monde de la fiction. La part du *commentaire* est importante.

À l'inverse, et selon une norme que le réalisme de la seconde moitié du siècle est en train d'installer, l'auteur ne se manifeste quasiment jamais dans le texte ponsonien ; les commentaires y sont rares ; le texte prend donc une forme assertive particulièrement prononcée, et ce tout en renvoyant à un donné préexistant, à des vérités supposées universelles ; il se rend ainsi apte à naturaliser le discours de l'idéologie dominante, qui s'impose d'autant mieux qu'aucun espace n'est laissé à une quelconque prise de distance critique. Contribue à cet effet la très grande rapidité du texte : on a pu parler à propos du texte ponsonien de son caractère épileptique. Il contient très peu d'expansions descriptives ou commentatives, en revanche on y remarque une véritable prolifération événementielle, si bien que le temps y semble parfois contracté. Il fonctionne sur l'accumulation, et la répétition, de stéréotypes et de formules-types<sup>23</sup>, ce qui, à la longue produit un effet de schématisation, de stylisation qui fait tendre le récit vers la forme allégorique. Toutefois on reste avec les *Rocambole* dans le cadre du récit réaliste (à la différence de ce qui se produit, par exemple, avec *Les Chants de Maldoror*, ou, plus tard, avec les *Fantômas*), et le caractère ludique du récit (qui se renforcera, d'ailleurs, dans les épisodes ultérieurs) n'est nullement incompatible avec sa forte charge idéologique, particulièrement concentrée, comme il se doit, dans le récit de fondation de la série, et totalement en prise avec l'idéologie bourgeoise et conservatrice, voire réactionnaire qui domine sous le Second Empire.

D'autre part, l'identification se faisant principalement, dans le texte romanesque à travers le héros (surtout dans le cas du roman *dramatique*, tels que le sont celui de Dumas comme celui de Ponson), les émotions convoquées chez les deux auteurs sont bien différentes : admiration, sympathie, sentiment de puissance, orientation vers l'action chez Dumas, fascination-répulsion, terreur et sentiment d'impuissance


chez Ponson (rappelons que le héros principal de *L'Héritage mystérieux*, celui qui domine et oriente l'action, n'est pas le vertueux, mais relativement impuissant Armand de Kergaz, mais le satanique Andréa).


## Conclusion


L'examen comparé des *Mohicans de Paris* de Dumas et de *L'Héritage mystérieux* de Ponson peut nous conduire à quelques conclusions très générales concernant le fonctionnement idéologique du texte. La première, c'est que ce fonctionnement idéologique existe pour tout texte fictionnel entrant dans le jeu commun de la communication en société. La seconde, c'est que ce fonctionnement idéologique est multiforme, et que, loin de se cantonner à un aspect de la narration, il l'affecte globalement, dans pratiquement tous ses aspects : depuis la construction de l'action, en passant par la nature des personnages ou la représentation des institutions et de leurs fonctions, jusqu'au mode d'écriture et au rapport écrivain-texte-lecteur. La troisième est que ce fonctionnement n'est pas prédéterminé ni prédéterminable par des éléments extérieurs au texte, mais qu'au contraire il est variable selon les auteurs et selon les textes, y compris dans le cadre d'une même époque : en effet, dans une même époque coexistent plusieurs idéologies de référence possibles, même si le plus souvent l'une se trouve en position dominante, et le projet idéologique du texte lui-même peut varier (dans un cadre malgré tout limité). Il serait d'ailleurs faux de croire que la littérature populaire soit nécessairement plus chargée idéologiquement que la littérature légitimée, ou dans un rapport moins critique à l'idéologie. Il n'y a pas de ce point de vue deux littératures différentes, mais des variations individuelles, en liaison avec le contexte socio-politique, et avec le co-texte – cadre générique, rapport à la tradition, etc... Le cas de Ponson et de Dumas nous montre que dans le même genre, dans le même moment historique, dans le même cadre social et communicationnel, peuvent coexister des positions idéologiques différentes, issues d'histoires différentes, et donnant lieu à des constructions esthétiques différentes. L'analyse idéologique est donc un moment logique de l'analyse du texte littéraire dans son contexte socio-historique, moment dont il faut toutefois, à chaque fois, retracer l'articulation avec les autres moments, car l'idéologie est diversement impliquée dans la diversité des textes.

---

## Notes de bas de page

<sup>1</sup>  Le roman *Les Blancs et les Bleus*, dont le prologue avait paru d'abord dans *Le Mousquetaire* deuxième version en janvier-février 1867, avait été republié dans *La Petite Presse* à partir du 28 mai 1867. Ponson du Terrail, qui y publiait alors, céda la première page du journal à Dumas, par une lettre insérée dans le journal le 26 mai. À la fin de la publication du prologue, Dumas à son tour lui rendit la pareille (voir la préface de Claude Schopp à son édition des *Blancs et les Bleus*, Paris: Phébus, 2006).

<sup>2</sup>  Voir le dossier « Ponson du Terrail » rassemblé par René Guise, publication du Centre de recherches sur le roman populaire de l'université de Nancy II, 1986.

3  La *Petite Presse*, 16 juillet-8 août 1867.

4  Ponson fait parler le directeur de *la Patrie* :

« Confectionnez-moi, je vous prie, un petit roman de cent feuilletons : donnez-moi le titre demain, et nous commencerons dans huit jours  
Voilà pourquoi j'étais sombre.

Mon bon ami, me dit Claudin, la chose est pourtant bien simple. Refais quelqu'un de ces romans qui ont eu un succès étourdissant il y a une dizaine d'années.

Tu en parles à ton aise !

*Monte-Cristo* par exemple ;


Avec Dumas comme collaborateur, alors ?


*Les Mystères de Paris*, si tu veux.

Je ne sais pas un mot d'argot. » (ouvrage cité, p.546).


Ou encore, un peu plus loin :


« J'empruntai aux riches séance tenante, je fis de la mère Fipart une chouette, et Eugène Sue n'a jamais réclamé, du reste ; j'ébauchai une manière de *Monte-Cristo* – que mon cher maître Alexandre Dumas me le pardonne ! – Je crois même que mon excellent ami Paul Féval me prêta, sans s'en douter, cet enfant dont on vole si souvent l'héritage et qui le retrouve toujours, grâce à trois hommes rouges et barbus. » (*Ibid.*, p. 553).










5  Voir par exemple : « Héritier des procédés faciles d'Alexandre Dumas, soit qu'il les applique à l'histoire, comme dans les interminables séries de *La Jeunesse du roi Henri*, dont l'ensemble forme une soixantaine de volumes in octavo, soit qu'il les applique à l'étude des moeurs modernes, ou plutôt des moeurs excentriques, comme dans *Les Drames de Paris* et le fameux *Rocambo* (ensemble plus de cent volumes in octavo), le trop fécond romancier n'a ni le charme du grand conteur, ni son style aisé et fluide, ni cette justesse d'aperçus qui fait que la fiction se superpose agréablement à l'histoire et ne gêne pas trop la physionomie d'une époque ».

6  Voir Charles Seignobos, *Histoire de la France contemporaine depuis la Révolution jusqu'à la paix de 1919*, t. 7, Paris: Hachette, 1921, p. 68.


7  Claude Duchet, « "Positions et perspectives" », in *Sociocritique*, Paris: Nathan, 1979, p. 314.


8  Régine Robin, « "Pour une socio-poétique de l'imaginaire social" », in *La Politique du texte, enjeux sociocritiques*, Lille: Presses universitaires de Lille, 1992, p. 101.


9  *Ibid.*, p. 106.


- 10  *Ibid.*, pp. 117-118.
- 11  Peter Zima, *Manuel de sociocritique*, Paris: Picard, 1985, p. 138.
- 12  Philippe Hamon, *Texte et idéologie, valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'oeuvre littéraire*, Paris: PUF, 1984, p. 6.
- 13  La société et le moment historique ne sont que des décors pour Ponson, décors dans lesquels se livre un combat éternel entre le Mal et le Bien (même si, bien entendu, la représentation que se fait Ponson du mal et du bien est, elle, tout à fait socialement et historiquement déterminée). Ainsi, il est dit, à propos d'Armand de Kergaz, songeant à son demi-frère Andréa, dans *L'Héritage mystérieux*, t. 1, p. 287 : « il savait bien que son coeur était à jamais corrompu, et qu'il avait franchi cet abîme qui séparera éternellement le mal du bien. », et Paris est décrite un peu plus loin (p. 288) comme « cette Babylone nouvelle, où le mal et le bien seront éternellement aux prises ».
- 14  Cette opposition se double d'une autre chez Ponson, de nature nationaliste, et quasi raciale : Armand de Kergaz (le père et le fils) sont d'ancienne souche bretonne, ce qui est fantasmé comme un brevet de fidélité royaliste et aristocratique, et aussi d'antique « race » tandis que Felipone et son fils Andréa sont d'origine italienne, l'Italie étant présentée comme le lieu de la perfidie ; voir parmi les multiples exemples possibles, *L'Héritage mystérieux*, t. 1, pp. 2, 3 et 9 : Felipone, dont les cheveux noirs « trahissaient l'origine méridionale », « possédait tous les vices des peuples dégénérés. Avide et vindicatif, il était souple et insinuant avec tout le monde. » Plus tard dans le roman, c'est en Italie qu'Andréa commet ses premiers crimes, et c'est en Angleterre, présentée comme la patrie native des pickpockets et des bandits qu'Andréa, chassé par l'héritier légitime Armand, va refaire fortune et conquérir ses galons de baron du crime.
- 15  Notons qu'Armand de Kergaz ignore alors son origine noble.
- 16  Rocambole, *L'Héritage mystérieux*, Paris: Complexe, 1991, t. 1, p. 160. Rappelons que, depuis l'historiographie de la Restauration (Augustin-Thierry entre autres) l'opposition Francs/Gaulois, conquérants/conquis, est censée avoir produit l'opposition entre les nobles et le peuple. L'immense cycle historique des *Mystères du peuple* d'Eugène Sue, justement écrit et diffusé (sous le manteau, car interdit) pendant les premières années du Second Empire, est structuré par cette opposition.
- 17  Voir par exemple *L'Héritage mystérieux*, t. 1, p. 234, à propos d'un commissaire de police : « le Magistrat, qui était un homme bien élevé, se découvrit devant la jeune femme, et lui dit avec une courtoisie parfaite... »
- 18  Rappelons que pour Dumas, et selon une vulgate que partagent maints socialistes et libéraux de l'époque romantique, le Christ est le premier républicain, ou le premier démocrate (Tocqueville) pour avoir prôné, contre l'Empire romain et


contre le pharisaïsme religieux, un monde de justice, de fraternité et d'égalité.

<sup>19</sup>  On trouve d'ailleurs dans toute l'oeuvre de Dumas une critique virulente de l'instrumentation politique du religieux à des fins d'oppression (voir entre autres *La San Felice*).

<sup>20</sup>  Il est clair que l'abbé Lacordaire a fourni un modèle au personnage de l'abbé Sarranti, sans pour autant qu'on puisse rabattre entièrement, bien sûr, le personnage de fiction sur le personnage historique.

<sup>21</sup>  La brutalité fréquente de ces conversions renforce l'impact purement idéologique de ce motif : elles sont rarement motivées sur le plan psychologique.

<sup>22</sup>  Voir par exemple *L'Héritage mystérieux*, t. 1, p. 45 : « Il avait les yeux noirs, et son regard était à la fois ardent et moqueur. Ses traits, d'une régularité parfaite, eussent possédé un grand charme de séduction, sans une expression de raillerie amère [...] Il a la beauté d'un ange déchu [...] il exerçait encore sur elle un étrange pouvoir de fascination [...] un sourire infernal glissa sur les lèvres du vicomte ». Toutes les apparitions d'Andréa dans le roman se signalent par le même champ lexical.

<sup>23</sup>  Ponson du Terrail use et abuse des formules du type « c'était un(e) de ces... qui ». Voir l'article de Roger Bellet, « "Le portrait démonstratif chez Ponson du Terrail" », *Europe*, n° 542, juin 1974, pp. 119-125.

## L'HÉRITAGE MYSTÉRIEUX

Prologue de 66 p. (éd. Complexe) « résumant » 23 ans (de 1812 à 1845) qui précèdent le début de l'histoire « actuelle » qui se situe en 1845. Les dates clefs en sont 1812 (Bérézina : effondrement de l'Empire, assassinat du noble Armand de Kergaz par le traître Felipone), 1816 (dans le vieux manoir breton de Kergaz : Felipone, qui a épousé la veuve d'Armand de Kergaz en se faisant passer pour son dernier ami, assassine le fils d'Armand, qui se prénomme aussi Armand, pour réserver l'héritage à son propre fils, qui est sur le point de naître), 1840 (en Italie, Andréa, le fils de Felipone, découvre dans le jeune sculpteur Armand son demi-frère échappé à la mort, et le tue de nouveau), 1843 (Paris, en plein Carnaval, affrontement des deux frères, Armand, qui a survécu au deuxième meurtre comme au premier, et Andréa ; victoire apparente d'Armand, qui récupère son héritage, Felipone meurt, Andréa est chassé de la maison familiale), 1845 (Paris : Andréa retourne à Paris sous le nom de Sir Williams, après s'être refait une santé et une

## LES MOHICANS DE PARIS

Prologue de 862 p. (éd. Quarto) précédant la mention « On va commencer... ». L'action est située un soir de Carnaval 1827, mais de nombreuses histoires rétrospectives y prennent place qui établissent une profondeur historique derrière la date de 1827 et derrière chaque personnage (remontant jusqu'à l'Empire).

fortune à Londres, où, sous le couvert d'une identité aristocratique, il dirigeait une bande de criminels, activité qu'il reprend à Paris, où il revient dans le but de se venger et de conquérir pouvoir et richesse).

Mise à l'écart de l'Histoire : celle-ci est évacuée du roman. Les dates ne sont là que pour signifier son insignifiance ou son absence (sauf peut-être ce qui concerne la Bérézina en 1812 : allégorisation de la débâcle du bien ?). En fait, chaque date est une date de *crime* individuel (1812, 1816, 1840, 1843). Les personnages s'affrontent dans un espace archétypal obtenu par abstraction de l'Histoire.

Le roman fige d'emblée ses personnages dans des rôles opposés : le Bien contre le Mal ; et il focalise l'attention sur le *Crime*. L'histoire des personnages est déjà construite, les rôles éthiques figés, l'identité acquise.

L'Histoire politique et sociale forme la trame du roman, indissociable de l'histoire privée. Les oppositions éthiques sont aussi des oppositions politiques : les méchants sont toujours du côté de la réaction, nobiliaire ou religieuse, les bons du côté de l'opposition au régime, bonapartiste, libérale ou républicaine, ou d'une religion peu orthodoxe, tournée vers le peuple et la liberté. De nombreux et longs commentaires sur la France sociale, politique et culturelle, sont insérés dans la trame romanesque. Certains des pivots de l'action sont d'ordre indissociablement romanesque et historique, du fait de l'engagement politique du principal héros du roman, Salvator (ainsi de certaines conspirations, émeutes, voire débats à la chambre).

Le roman se donne un triple but de représentation : autobiographique, social, historico-politique. Il focalise l'attention sur *l'énigme* (qui réintroduira le crime, mais pas au premier plan), énigme qui concerne aussi bien les identités individuelles (Mina, Rose de Noël, voire Fragola) que le destin collectif, ou individuel (Sarranti père et fils, l'Aiglon). L'histoire des personnages se construit dans le roman, leur identité se dévoile et se retrouve progressivement par l'action : tout n'est donc pas écrit

Le motif ordonnateur de l'action est la lutte entre deux frères ennemis : la lutte du *Bien* contre le *Mal*. L'objet de la quête est le pouvoir (par l'obtention de la richesse et de la femme) conférant la reconnaissance sociale.

L'opposition des deux héros est manichéenne, binaire, la société est leur champ de bataille ; elle est en elle-même un milieu passif, amorphe. La formule de base est celle du défi, du "À nous deux", formule qui revient de façon presque incantatoire dans le roman. Il s'agit d'une lutte métaphysique, de l'Archange et du Démon.

Le vrai pouvoir, dès le début, est lié au Mal, au Crime. C'est Andréa/Sir Williams qui est à l'initiative, Armand n'intervient le plus souvent qu'en réaction. C'est pourquoi le héros du bien, Armand de Kergaz, ne pourra obtenir la victoire que grâce à la collaboration de Baccarat, courtisane repentie, qui, étant passée par le mal, est seule susceptible de l'affronter efficacement. Pour la même raison, les volumes suivants mettront en scène comme héros du bien Rocambole, ancien second de Sir Williams, criminel repent.

Le roman s'enracine dès le début dans la répétition (répétition des meurtres, répétition de l'affrontement entre des figures fraternelles, mais aussi répétition du désir de conquérir la même femme, etc...).

Le roman est purement tendu vers l'aval, l'inattendu, ce qui advient : c'est un roman *d'aventure*.

d'avance. Chaque personnage contribue à son destin.

Le motif ordonnateur de l'action est la quête de la vérité et le rétablissement de la justice. Il y a aussi un roman d'apprentissage (pour les couples entourant Salvator : Justin et Mina, Pétrus et Régina, Ludovic et Rose de Noël, Jean Robert et Lydie de Marande), y compris un roman d'apprentissage raté (Carmélite et Colomban).

Il se construit, par le jeu des personnages, de leurs milieux et de leurs histoires, deux sphères associées, celle des arts et celle des milieux sociaux, autour du couple énigmatique Salvator/Fragola, en relation complexe avec les autres personnages (camp des méchants, personnages secondaires).

Le vrai pouvoir, dès le début, est lié au héros positif, Salvator. C'est lui qui domine l'action, prend l'initiative.

Le roman se construit d'emblée sur la variation autour de figures plurielles et complémentaires.

Le roman joue sur la rétrospection et sur la prospection, ses rythmes narratifs sont variés. Il est donc tendu entre nostalgie et incitation à l'action. Mais son axe herméneutique est d'ordre *historique* : le passé explique le présent et montre



