



HAL
open science

Lecture du Comte de Monte-Cristo comme oeuvre phénoménologique herméneutique

Blanche Martin

► **To cite this version:**

Blanche Martin. Lecture du Comte de Monte-Cristo comme oeuvre phénoménologique herméneutique.
Philosophie. 2016. dumas-01429892

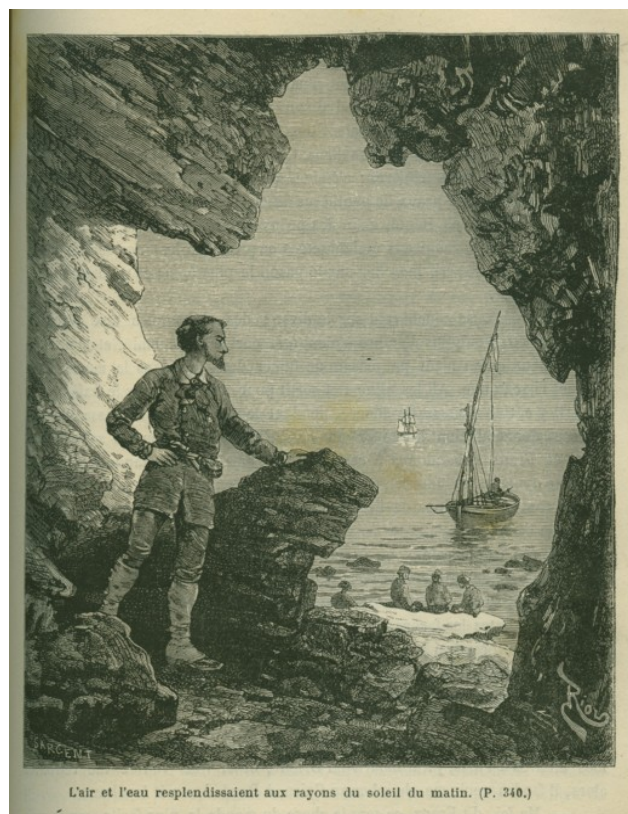
HAL Id: dumas-01429892

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01429892>

Submitted on 9 Jan 2017

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

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



Remerciements

Je tiens avant tout à remercier mon directeur de recherche, Monsieur Duportail, pour son soutien et ses conseils, aussi bien au niveau de la recherche et la rédaction de mon mémoire, que pour mon séjour de six mois en Argentine qui n'aurait pas été possible sans son aide et son investissement.

Je souhaite ensuite remercier tout particulièrement mon ami Monsieur Gautier Veret. Merci d'avoir partagé avec moi ton amour pour *Le Comte de Monte-Cristo*, de m'avoir initié à cette lecture et cette rencontre, sans quoi rien de tout cela n'aurait été possible.

Un grand merci à mes parents, pour leurs soutien sans faille et leur aide dans la relecture. Ainsi qu'à Chloé Cavillier, qui n'a jamais cessé de croire en moi et m'a bien aidé lors du premier semestre à Paris durant toutes ces sessions travail à la cinémathèque Française.

Merci à Delfia Ramanoarison pour son soutien, sa présence et son aide, aussi bien pour mon mémoire, que pendant mon échange en Argentine.

Merci à Serge-Aurélien Canto, pour le design et la création de la page de garde de ce mémoire.

Muchas gracias a Nere Lopez Uribari, para su ayuda, su soportes y el tiempo pasado trabajando juntas en Buenos Aires.

Muchas gracias tambien al cafe de la esquina Lavalle y Jeronimo Salguero, por todo el tiempo pasado escribiendo y tomando un cafe en la buena onda Argentina.

Ce mémoire a vu le jour par la méthode qu'il tend à démontrer : c'est à la rencontre hasardeuse avec certains textes, certaines paroles, que l'inspiration et les idées se sont rencontrées et ont mené à cette étude. Si tout a commencé avec *Monte-Cristo*, c'est ensuite par le processus de l'intertextualité et de la rencontre avec les textes qu'a pu naître cette pensée. Ce qui explique sa diversité de sources, provenant d'émissions de radios écoutées au hasard et se révélant fortes utiles, de lectures hasardeuses en bibliothèque ou de discussions autour d'un café avec des amis.

Introduction

*"Certes [...] je suis de ceux qui croient que tout est dans le peu. L'enfant est petit, et il renferme l'homme ; le cerveau est étroit, et il abrite la pensée ; l'œil n'est qu'un point, et il embrasse des lieues"*¹

Que renferme alors le livre ? On rencontre d'entrée de jeu la question traditionnelle en philosophie du réalisme en art et, plus spécifiquement, dans le langage littéraire. La séparation classique entre pensée vraie, politique et pensée séductrice, illusoire est établie par Platon au livre III de la *République*. Cette séparation met en lumière l'opposition entre pensée philosophique/pensée littéraire, raison/émotion, réflexion/fiction. Dès lors on peut se demander quelle légitimité trouve-t-on à l'étude d'une œuvre littéraire dans un mémoire de philosophie, ainsi que la qualification du livre comme phénomène. En effet philosophie et littérature semblent aborder la réalité de deux points de vue très différents : la philosophie réfléchit aux concepts, la littérature imite ou s'inspire du réel pour raconter des histoires. Ainsi on attribue bien souvent à la littérature un rôle d'imitation négative car restant à la surface des choses et des apparences, nous éloignant donc de la vérité. Tandis que la philosophie et les sciences, en allant toujours au-delà du perçu et du généralement dit, permettraient de rencontrer la vérité. Pourtant Joubert nous dit bien que *"les poètes doivent être la grande étude du philosophe qui veut connaître l'homme"*². L'œuvre littéraire devient alors un moyen de connaissance de l'homme et du monde ? Apparaît dès lors la question du monde créé dans le livre et par le livre. Nous nous proposons ici de montrer, d'une part, comment *"Il n'y a pas de frontières entre les disciplines que l'homme se propose pour comprendre et pour aimer. Elles s'interpénètrent"*³, donc comment le mélange littérature/philosophie dépasse les limites qu'on leur impose généralement en étudiant *Le Comte de Monte-Cristo*. Mais il s'agira également de voir, d'autre part, comment l'acte de lecture de ce livre nous permet de faire une expérience phénoménologique herméneutique créatrice d'une pensée transversale, entre fiction et réflexion. Cependant, avant toute chose, qui est *Monte-Cristo* ? Comme les personnages, nous nous demandons : *"D'où vient-il donc ? du bout du monde ? - De plus loin peut-être"*⁴. L'œuvre de Dumas publiée en 1844, qualifiée de roman feuilleton, est source de nombreuses controverses. On a

1 Alexandre, Dumas, Fils. *La dame aux camélias*. Edition Kindle gratuite en libre accès. Emplacement 244/2663.

2 Joubert, *Pensées*. Edition de l'imprimerie le Normant de 1838 numérisée sur Gallica. Site de la BNF. Page 302.

3 Albert, Camus. *Le mythe de Sisyphe*. Edition mise en ligne par Charles Bolduc sur classiques.uqac.ca. Page 90.

4 Alexandre, Dumas. *Le Comte de Monte-Cristo*. Tome I. Pocket Classique, Paris, 1995. P. 601.

reproché à Dumas d'être davantage un commerçant qu'un écrivain, et sa collaboration avec Maquet est souvent perçue comme une escroquerie : Dumas se contenterait de signer de sa plume une œuvre entièrement rédigée par Maquet. D'autre part les critiques littéraires ont bien longtemps décrié l'œuvre, ils lui adressent de nombreux reproches (notamment du fait de sa nature de roman feuilleton), mais ils s'attaquent également à son style : on le dit mal écrit, redondant et utilitaire (payé à la phrase, Dumas ferait une utilisation quantitative du dialogue, y plaçant de nombreuses répétitions et inutilités). Livre décrié, il n'en demeure pas moins adoré : "*Les spectateurs de la première partie conservent leur enthousiasme malgré la longueur du spectacle - 6h*"⁵. L'imaginaire autour du *Comte* est collective et intemporelle, les adaptations, interprétations et suites sont plus que nombreuses et passent du livre de Umberto Eco⁶ à l'épisode de la série télévisée Américaine les Simpson⁷. L'histoire quant à elle est tirée à la fois d'un fait divers (fait policier relatant l'histoire du cordonnier Pierre Picaud) et des impressions de voyage de Dumas. Tout, dans ce roman, appel au double, double écriture, double inspiration, double effet (engouement / haine), nous verrons que, dans l'histoire même, la question de la paire est centrale et constitutive. Cela nous permet d'aborder la principale question de notre étude : quelle relation s'établit entre *Le Comte de Monte-Cristo* et son lecteur lors de l'acte de lecture ? Et, plus largement, comment *Le Comte de Monte-Cristo*, mis en relation avec le lecteur dans l'acte de lecture, devient un phénomène apparaissant - intersubjectif et créateur ?

Il nous faut alors étudier de quelle manière le livre peut-être considéré comme un phénomène. La phénoménologie est un mouvement de la pensée qui se donne la tâche, toujours renouvelée, de décrire ce qui apparaît en tant qu'il apparaît grâce à une méthode spécifique (la réduction phénoménologique) qui permet un retour aux choses mêmes. On la dit science de ce qui apparaît à la conscience, elle s'intéresse au comment : quelles sont les conditions de possibilité de telle ou telle expérience ? Elle est dans le monde car elle se fonde sur la perception et la sensibilité qui donnent forme aux choses. Elle est intermédiaire entre la recherche scientifique - analyse déterministe du monde, et idéalisme - étude auto-centrée de la conscience. La phénoménologie, elle, place la conscience dans le monde et étudie les rapports qui se créent entre

5 Acte du colloque organisé par Fernande, Bassan & Claude, Schopp. *Cent cinquante ans après : Les trois mousquetaires, Le Comte de Monte-Cristo*. 11. F. BASSAN "Les adaptations théâtrales du Comte de Monte-Cristo". Page 98. Champflour, Marly-le-roi, 1995.

6 Umberto, Eco. *De superman au surhomme*. Grasset 1993 (format Kindle Amazon).

7 Saison 18, épisode 11 des Simpson : *Le Comte de Monte Costo : La vengeance est un plat qui se mange trois fois*. 2007.

eux. Elle vit le monde, en le décrivant, en le pensant, et en faisant de l'homme un médiateur, et non plus une conscience toute puissante. Or le livre, par définition, déplace le monde, le transfigure. De plus on reproche bien souvent à la lecture d'être solipsisme, or la phénoménologie se veut jetée dans le monde. Cependant un phénomène se définit, premièrement, comme un fait naturel pouvant faire l'objet d'une étude scientifique, mais également comme une personne/chose qui sort de l'ordinaire et se fait remarquer par son caractère extraordinaire ou singulier (par exemple le phénomène Bach en musique). Le phénomène peut alors devenir un individu anormal, un monstre (un phénomène que l'on exhibe dans les foires). Enfin, en philosophie, on le définit comme ce qui apparaît à la conscience, ce qui est perçu par les sens. On remarque dans cette définition une double ambiguïté : tout d'abord le phénomène semble appartenir à la fois au quotidien (ce qui est perçu), et à l'incroyable (le spécial/l'anormal). Or on peut dire que le livre revêt également ce double aspect : en tant qu'objet, il nous entoure quotidiennement, pourtant il contient bel et bien un ensemble complexe, qui n'apparaît que lorsqu'il est mis en relation avec un lecteur - et l'on parle bien de "phénomène littéraire". D'autre part, le phénomène semble appartenir au monde réel et aux apparences, mais il renferme en lui même un paradoxe : il peut-être illusion et peut donc être analysé subjectivement. Il est donc une partie du réel qui révèle une déviance du réel ou, du moins, une capacité à s'en échapper. De nouveau, nous voyons ici que la définition du livre et du phénomène s'entremêlent. De plus, nous verrons au cours de l'étude que le personnage même du Comte revêt ce double aspect d'ir(réalité), être apparaissant mais surnaturel. Nous allons nous efforcer, tout du long, de traiter à la fois les thèmes et les effets de ce livre, car ce sont l'un et l'autre qui permettent au *Comte* d'accéder au statut de phénomène.

Pour la phénoménologie ce sont les choses mêmes qui se révèlent dans le phénomène⁸, il faut faire un effort de retrait pour laisser se dévoiler « *le monde situé en deçà de la science* »⁹. L'Epochè consiste en cet effort de suspension du jugement pour percevoir les choses en tant que telles. Non pas doute, mais retrait, afin de découvrir ce qui se montre, ce qui apparaît. L'acte de lecture, de part la posture de retrait qu'il implique, semble répondre à ce critère. Le lecteur, en commençant à lire, suspend sa relation au monde, pour en laisser apparaître une autre. La phénoménologie a pour but de décrire ce qui apparaît, en tant qu'il apparaît, il s'agit donc « *de faire apparaître ce qui*

8 Collectif sous la direction de Laurence Hansen-Love. *La philosophie de A à Z. Phénomène/Phénoménologie*. Hatier. 2000. Page 341.342.

9 Ibid.

n'apparaît jamais dans les phénomènes »¹⁰. De nouveau, un parallèle peut-être établi avec la lecture dans la recherche de la révélation en littérature (écrire pour mieux montrer). Cependant penser Monte-Cristo comme un phénomène pose plusieurs problèmes. Tout d'abord, au niveau de la suspension du monde : comment un monde littéraire pourrait devenir un phénomène puisqu'il est, dans sa définition même, fictif ? Puis du point de vue de l'intersubjectivité et, donc, de la communication qui est manifestation de l'autre à moi et de moi à l'autre. Dans mon rapport à Monte-Cristo la manifestation semble être unilatérale (il se manifeste à moi en tant qu'un *il*, ou un *tu*, mais moi comment puis-je me manifester à lui ?). Ainsi une communication est-elle possible au sens intersubjectif où l'entendait Husserl ? De plus la communication est comme et liée au contexte : pour me faire comprendre j'ajoute un ton, un geste, une manière de dire. Or le langage littéraire est figé, fixe, il demeurera inchangé et ne pourra exprimer ni ton, ni geste. Peut-on alors vraiment parler d'échange si seulement un des deux pôles est actif en tant qu'être ? Pour comprendre cela il nous faut revenir à la signification première de "communication" qui vient du latin *communicare* (mettre en commun, être en relation) ; communiquer signifiait donc « participer à » ; acte de mettre en commun et partager¹¹. De ce point de vue une communication littéraire semble possible, mais laquelle ? Il faudra nous interroger sur la mise en relation que présuppose la lecture du livre : quel *nous* procède de ma relation au phénomène *Monte-Cristo* ? Il nous permet, via ses thèmes et ses effets, de comprendre comment, par des mondes et des personnages fictifs, l'homme établit une relation réelle et créatrice avec son monde environnant, avec l'autre, mais également avec lui-même. Ces trois prismes, monde ; autrui ; soi-même, seront nos trois grands axes d'étude de la relation entre *Monte-Cristo* et le lecteur. Cela nous permet de lier phénoménologie et herméneutique dans la relation d'échange qui s'instaure entre l'œuvre et l'homme. La phénoménologie est un certain regard porté sur les choses qui cherche à faire parler/voir les phénomènes, et ce serait grâce à cette qualité de vision, qui est description, mais aussi lecture du réel, qu'elle pourrait être liée à l'herméneutique. Si, de prime abord, lier les deux semble paradoxal (car, par définition, l'herméneutique porte sur ce qui n'est pas donné - le sens des signes- tandis que la phénoménologie porte sur ce qui apparaît), nous verrons que l'utilisation binaire de ces deux pôles nous permet d'illustrer la grandeur de *Monte-Cristo*, et de comprendre comment fonctionne cette nouvelle relation œuvre/lecteur que nous nous proposons d'étudier ici.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Guy-Félix, Duportail. *Phénoménologie de la communication*. Ellipses, Paris, 1999. Page 7.

Lier les contraires sera donc un des objectifs de cette étude. Littérature et philosophie, fiction et réel, langage et écriture, œuvre - être... *Le Comte de Monte-Cristo*, aussi bien en tant que personnage, qu'en tant qu'œuvre, apparaît comme le prisme de rencontre des opposés. L'homme est un être du dépassement, de la disproportion, de ce fait Ricoeur nous dit, à propos du mal dont il est capable notamment, qu'il faut quitter le terrain de l'anthropologie pour s'ouvrir à d'autres attestations et formes de son être, et cela passe notamment par l'étude du symbole dans sa philosophie. Monte-Cristo devient représentant de cette démesure propre à l'homme (de nouveau, en tant qu'œuvre, et en tant que personnage). Les interprétations du *Comte de Monte-Cristo* se sont développées de manière impressionnantes, à la fois à l'intérieur du livre dans l'interprétation que font les personnages du Comte, mais également dans la réalité, par la relation qui s'est établie avec le livre. De nombreuses études s'axent sur le possible parallèle entre le sur-homme de Nietzsche ou de Stirner et le *Comte* de Dumas, illustrant la puissance, la force et la fascination ressortissant de ce mythe. Ainsi la littérature devient ici une autre forme de compréhension de ce qu'il y a de dualité et de démesuré en l'homme, elle permet d'étudier l'a-normal aussi bien que le normal dans leur rapport aux normes via une fiction révélatrice. Le comte de Monte-Cristo devient représentant de ces "*œuvres à travers lesquelles s'écrie et s'écrit l'effort humain d'exister*"¹². En effet la phénoménologie même nous révèle, via la théorie de l'intentionnalité, que l'ego est toujours tourné vers autre chose que lui-même car il est visée de sens, cela nous révèle "*une conscience dirigée hors d'elle-même, tournée vers le sens, avant d'être pour soi dans la réflexion*"¹³. De ce fait apparaît le besoin de l'herméneutique dans l'analyse phénoménologique : en étant philosophie générale de l'interprétation elle permet de considérer l'homme comme un être ayant besoin d'interprétations, "*qui en est capable et qui vit depuis toujours au sein d'un monde d'interprétations*"¹⁴.

Plusieurs pôles d'études apparaissent ici et seront les points de départ de nos trois grandes parties. Tout d'abord nous nous intéresserons au *Comte de Monte-Cristo* comme phénomène permettant une perception du monde. Il s'agira ici d'étudier quels rapports s'établissent entre le monde et le lecteur dans l'expérience de la lecture. En premier nous nous demanderons quel monde retranscrit la fiction via le problème de la perception et de la représentation, ce

12 Jean, Grondin. *Que sais-je, Paul Ricoeur*. PUF, Paris, 2013. Chapitre V, Page 100.

13 Ibid. page 10.

14 Ibid.

qui nous amènera à nous demander quel monde dévoile le monde de Dumas, répondant au problème de la considération de *Monte-Cristo* en tant que phénomène comme ce qui apparaît à la conscience. Ensuite nous nous intéresserons à la seconde partie du dévoilement phénoménologique : l'Autre. En effet faire l'expérience d'un phénomène suppose une rencontre, une constitution d'autrui ou des choses, puis une expérience fondamentalement complexe liée à la part d'ombre caractéristique à chacun. Ce sera donc notre second objet d'étude : comment la rencontre avec le phénomène *Monte-Cristo* permet au lecteur de rencontrer l'altérité (et quelle altérité) puis de se constituer lui-même. Enfin, nous questionnerons la capacité de création du phénomène, ce qui nous permettra de percevoir et comprendre comment le roman de Dumas dans sa réception permet au livre ainsi qu'au lecteur de s'engager dans un processus de devenir, de transformations et de réflexion, sur soi, sur l'autre et sur le monde l'engageant sur le chemin sinueux de sa propre pensée.

I. Lecture du *Comte de Monte-Cristo* : phénomène permettant une perception du monde.

Montrer

Dans le texte du *Phèdre*¹⁵ Platon condamne l'écrit comme science du faux. Pour ce dernier, la voix correspond à la parole vive, symbole de la vie tandis que l'écriture fait perdre à la voix cette force vitale et semble appartenir à la mort. Il condamne l'écrit au profit de l'oral. Science du faux, de l'illusion, de la manipulation, l'écrit souffre bien souvent de ces images négatives. *Monte-Cristo* semble répondre à ces défauts, s'inspirant d'un fait réel, il n'en demeure pas moins une fiction, aussi bien dans le monde qu'il retranscrit, que dans les personnages qu'il met en scène. Utilisant des cadres spatiaux-temporels réels (Marseille, château d'If, l'île de Monte-Cristo, Rome, Paris...), il les subvertit par la fiction, brouillant les frontières entre illusion et réalité, devenant, par là même le pharmakon, ce poison qui nous ensorcelle et nous perd. Face aux difficultés du réel, la tentation de vivre dans un monde d'irréalité est grande. L'imagination et le jeu peuvent alors vite se transformer en folie, comme c'est le cas dans *Le véritable St Genêt*¹⁶. C'est ce transfert direct du faux sur le réel qui est condamné, et condamnable. Cependant, le rejet de l'un au profit de l'autre l'est également, car, paradoxalement, dans sa définition, ce poison est également un remède. Pharmakon désigne l'écriture dans sa dualité même : la drogue-

15 Platon. *Phèdre*. Flammarion, Paris, 2006. 274e - 275a.

16 Rotrou. *Le véritable Saint Genest*. Flammarion, Paris, 1999.

remède. A l'image de son personnage principal, *Monte-Cristo* est à double tranchant. Fascinant et inquiétant, néfaste et salvateur, ir-réel, fictif et pourtant quasi-réel. Le monde de *Monte-Cristo* créé par Dumas est devenu un véritable mythe, accédant donc à cette presque réalité. Ainsi, compris et bien utilisés, ces mondes fictifs peuvent devenir des lieux de découverte de la réalité, mais aussi des espaces de nouveaux possibles. En quels sens *Monte-Cristo* devient ce poison guérisseur ? Comment l'illusion de la fiction peut devenir un révélateur de la réalité, ou, comment une œuvre fictive et imaginative pourrait-elle accéder à une légitimité dans la perception ?

Avant tout il faut entendre le livre comme un espace, un lieu, où le lecteur se meut et découvre une réalité, accompagné des personnages. C'est cette image du monde littéraire qui nous permet de parler de *Monte-Cristo* comme d'un phénomène. Marielle Mace¹⁷ compare le fait d'habiter un lieu, donc un espace, au fait d'habiter un livre dans la manière de se mouvoir, de percevoir, et de ressentir les choses. Cependant elle met en garde : habiter une forme littéraire ne signifie pas pour autant désertier la vie réelle et ordinaire. Dépassant ici le problème de la lecture comme solipsisme, nous demeurons dans l'idée d'une suspension du jugement, entendue au même sens que dans l'épochè. Suspension ne veut donc pas dire rejet, et fiction ne veut pas forcément dire illusion folle. Lire peut-être une action liée à la réalité. Certains auteurs, comme St Augustin¹⁸, ont développé cette idée. Ce dernier nous dit que la lecture mène nécessairement à une extériorisation. Ainsi la lecture n'est pas un solipsisme ni un silence : qu'elle se fasse à voix basse, ou à voix haute, elle va toujours provoquer un sentiment que le lecteur va extérioriser, une émotion qui cherchera à s'exprimer hors du corps. Cette actualisation de la lecture dans la réalité, grâce à la pensée de Mace et de St Augustin, nous permet de penser *Monte-Cristo* comme phénomène effectif. Ainsi nous allons voir comment l'expérience de la lecture se fait dans, par, et grâce au monde, à la fois réel (celui du lecteur) et fictif (celui créé par Dumas). Nous rejoignons ici la pensée de Ricoeur, grand traducteur des œuvres de Husserl, qui reconnaît avoir été influencé par ce dernier, mais qui s'oppose à ce qu'il appelle sa voie courte de l'intuition. La voie longue qu'il utilisera dans sa philosophie passe par l'interprétation appliquée aux signes, symboles et textes qui médiatisent notre rapport au monde :

« Dès que nous commençons à penser, nous découvrons que nous vivons déjà dans et par le moyen de "mondes" de représentations, d'idéalités, de

17 Marielle, Mace. *Façons de lire manière d'être*. NRF Essais, Gallimard, Paris, 2011. Page 36.

18 Corpus, *Le lecteur*. III. Portrait du personnage en lecteur. Texte XXVII. *Saint-Augustin. L'expérience spirituelle du lecteur*. Flammarion, Paris, 2012. Page 184.

normes. En ce sens, nous nous mouvons dans deux mondes : le monde pré-donné qui est la limite et le sol de l'autre, et un monde de symboles et de règles, dans la grille duquel le monde a déjà été interprété quand nous commençons à penser »¹⁹

L'idée du monde "pur" devient ici l'illusion, faisant du récit le monde de symboles permettant la compréhension du monde pré-donné. Nous verrons ici comment *Le Comte de Monte-Cristo* permet d'articuler ces deux mondes dont nous parle Ricoeur. Mais nous étudierons également comment le voyage dans le monde Dumassien permet au lecteur, en plus de percevoir le monde, de réinterpréter et découvrir la réalité, donc, comment la représentation du monde dans la fiction, permet d'agir sur le monde environnant. Pour ce faire il nous faudra, en premier lieu, étudier et décrire le monde que nous donne à penser Dumas dans son livre, pour ensuite nous interroger sur les problèmes que pose la retranscription du monde vécu dans la perception et la représentation proposées par *Monte-Cristo*, pour enfin étudier de quelle manière le monde se dévoile lors de la lecture du *Comte de Monte-Cristo*.

A) Le monde de Monte-Cristo.

*"Dans Le Comte de Monte-Cristo, la réalité est donc mise sur le même plan que la fiction, le conte ou le passé"*²⁰

Le monde de *Monte-Cristo* se définit de deux façons. C'est, tout d'abord, un monde d'images, un roman visuel, de part ses descriptions que l'on peut comparer à des mouvements de caméras. En effet le narrateur fait voyager le lecteur d'un lieu à l'autre, les descriptions semblent glisser, se mouvoir et s'enchaîner comme des péripéties au cinéma. Cela est illustré par l'immense variété d'adaptations cinématographiques que le roman a inspiré et que nous étudierons dans notre troisième grande partie. Roman visuel, donc, mais également roman théâtre, dialogué. En effet, et c'est quelque chose que les critiques ont beaucoup reproché à Dumas, *Monte-Cristo* est en très grande partie constitué de dialogues. Si cela peut être perçu négativement (facilité de l'écriture du dialogue, remplissage...), l'utilisation faite par l'auteur du dialogue permet un ancrage dans la réalité, mais aussi, et surtout, un échange avec le lecteur. La réalité se déploie donc dans la fiction, et la fiction dans la réalité. Ce double mouvement est, semble-t-il, permis par la fascination qui découle du monde décrit dans *Monte-Cristo* : faux-semblants, jeux, corruption,

19 Paul, Ricoeur. *A l'école de la phénoménologie*. Librairie J Vrin. Paris, 2004.

20 Mariana, Net. *Le Comte de Monte-Cristo : le cauchemars d'un fou, la fiction d'un mort*. In "Alexandre Dumas : le pays où il fait mort, un exercice de lecture". Wien ; OSG / ISS5, 1997. Travail universitaire écrit en France et publié par l'institut de socio-sémiotique de Vienne, Autriche. Page 260.

manipulation... la mise en scène des vices humains, de la capacité du meilleur comme du pire interne à l'homme, est l'un des thèmes les plus redondants, car intemporel, en littérature, et Dumas excelle dans cette analyse et illustration de la démesure humaine. De plus, "*la force de l'exemple est en effet opposé à la vanité des principes*"²¹ : la fiction permet de mettre en scène des concepts et des idées humaines qui peuvent paraître obscures lorsqu'elles sont étudiées de manière théorique. C'est probablement pour cela que la littérature apparaît bien souvent plus abordable que la philosophie. Plus imagée, moins abstraite, elle permet d'illustrer des thématiques plus grandes qu'elle (ce qui peut aussi lui valoir de nombreuses critiques, car considérée comme "plus facile"). Nous allons donc étudier dans un premier temps les idées du monde déployées dans le livre de Dumas.

1. Un monde d'images.

1. a) *Un appel au voyage.*

Si beaucoup de lieux et de passages du livre sont liés à l'isolement et à l'enfermement, la majeure partie du roman nous parle d'horizons lointains, oniriques et orientaux. D'autre part l'identité première, et l'unique qui persistera malgré toutes les métamorphoses du comte, est celle du marin : figure de l'homme libre et vagabond. D'autant que "*le plus intéressant est que le roman s'ouvre et se ferme sur cet espace ouvert et infini qu'est la mer*"²². *Monte-Cristo* s'apparente à une invitation au voyage. Or quelle meilleure manière de découvrir le monde que le voyage ? Le lecteur navigue de Marseille à Paris, de Rome à l'île de Monte-Cristo, d'Auteuil à Janina... Voyages géographiques, dans un monde d'images et de rêves romantiques Orientaux. On y retrouve les mêmes couleurs oniriques et fascinantes que celles des tableaux romantiques du XIXe siècle cherchant un nouvel horizon, une nouvelle vie. Nous pouvons citer, en illustration, la description faite lors de la découverte de la grotte de Simbad le marin par Franz D'Épinay²³. La visite de Franz s'apparente au voyage proposé par les toiles de Delacroix : étoffes turques, pierreries, tapisseries, divans aux couleurs charmantes, univers étouffant et irréel ("*Franz se frotta les yeux pour s'assurer qu'il ne rêvait pas*"²⁴), références à Aladin, Simbad le marin, les Mille et Une Nuits, splendides buffets, haschich... Le monde Oriental est, et demeure, dans l'esprit commun, un monde magique, source de création. Devant être à l'origine les impressions de voyage de son

21 Corpus, *Le lecteur*. III. Portrait du personnage en lecteur. Texte XXIII. Prevost. *Le lecteur et l'expérimentation des principes de la morale*. Flammarion, Paris, 2012. Page 153.

22 Hossein, Tengour. *Le Comte de Monte-Cristo*. Bertrand-Lacoste, Paris, 2007. Page 31.

23 Alexandre, Dumas. *Le Comte de Monte-Cristo*. Tome I. Pocket, Paris, 1995. Page 429-436.

24 Ibid. Page 431.

auteur, *Le Comte de Monte-Cristo* conserve cet aspect rêveur et cet appel à la liberté propre au voyage.

"Le monde, il ne l'avait peut-être jamais vu. Mais ça faisait vingt-sept ans que le monde y passait : et ça faisait vingt-sept ans que Novocento, sur ce bateau, le guettait. Et lui volait son âme"²⁵

Le lecteur de *Monte-Cristo* s'apparente ici au personnage de Barrico : sorte de voleur de vie, voleur d'images et de représentations. La vie fictive permise par le voyage littéraire l'emplit d'un sentiment de liberté et de connaissances variées. Comme Faria, au fond de son cachot, qui nous dit que sans cette obligation d'immobilité, il n'aurait probablement jamais appris autant de choses. Le lecteur, en se plongeant dans le monde fixe et fictif de l'écriture, découvre une autre réalité, l'enrichissant et le changeant, autant que sa vie réelle. Bien loin donc de la vision que l'on a longtemps eu du roman : "*Par un roman, on a entendu jusqu'à ce jour un tissu d'événement chimérique et frivole, dont la lecture était dangereuse pour le goût et pour les mœurs*"²⁶. Ici le roman devient un outil qui utilise le réel pour mieux le briser, et se sert par la suite de ces multiples éclats pour montrer divers facettes du monde. La réalité devient voyage rêvé en ce sens qu'il invite à découvrir d'autres images, perceptions et représentations. Le réalisme devient onirique au bon sens du terme : nous rejoignons ici l'analyse faite par Philippe Dufour qui nous dit du roman réaliste qu'il se doit de "*dévoiler les dessous de l'Histoire*" en devenant "*une sociologie critique*"²⁷. Il perd donc son aspect esthétique et choque par sa laideur car il se préoccupe d'autres choses. Mais l'auteur nous dit surtout que loin de l'idée d'une prétendue analyse scientifique, il "*glisse du vu au rêvé et met le savoir au service de l'imaginaire*"²⁸: le voyage que nous propose *Monte-Cristo* est partie intégrante de cette dynamique de révélation. Mais plutôt que de s'axer sur une analyse réaliste des choses, Dumas nous invite au grand voyage avec son personnage principal. Voyage dans le temps, voyage spatial également, de la mer à la terre, du rêve à la réalité, de la société parisienne au monde oriental, le roman de Dumas balance sans cesse entre deux pôles, deux mondes, deux réalités : celle du lecteur, et celle du livre, qui s'entremêlent pour en créer une autre, c'est ce que nous verrons dans notre troisième grande partie.

25 Alessandro, Barrico. *Novocento : pianiste*. Gallimard, Paris, 2002.

26 Diderot. *Eloge de Richardson*. Edition numérisée sur <http://www.tc.umn.edu/~dbrewer/French8270/Diderot.pdf> . Page 1.

27 Nadine Toursel, Jacques Vassevière. *Textes théoriques et critiques*. Quatrième partie. Chapitre 11, Texte 53 "*Philippe Dufour. Le réalisme. De Balzac à Proust (1998)*". Page 160. Seconde édition, Armand Colin, Paris, 2010.

28 Ibid.

1. b) La question du regard.

Cet appel au voyage passe par les thèmes du roman, mais également par l'écriture de Dumas. Nous pouvons commencer par parler de l'importance accordée au regard tout au long du roman. Figure redondante, le regard semble façonner le monde de *Monte-Cristo*. Il apparaît de deux manières différentes : la première, dans le regard porté par le narrateur et le lecteur sur le monde fictif. Ensembles ils regardent et analysent la manière dont se déploient les personnages et les décors : "*Laissons [...] et suivons*"²⁹ "*Abandonnons [...] et pénétrons*"³⁰. Regard caméra, glissant et virevoltant au grès des changements et des rebondissements : "*nous les prions donc de faire un pas en arrière et de se transporter [...] dans ce beau salon*"³¹. Mais le regard apparaît aussi très souvent dans le roman, en tant que révélateur ou joueur, il est un personnage à part entière :

"[...] ce regard lui apprit qu'il était devant la justice"³²

"[...] il n'osa plus arrêter ses yeux sur ces yeux fixes et blancs qu'il essaya plusieurs fois mais inutilement de fermer, et qui se rouvraient toujours"³³

"Il était convenu que le vieillard exprimait son approbation en fermant les yeux, son refus en les clignant à plusieurs reprises, et avait quelque désir à exprimer quand il les levait au ciel"³⁴

Nous pourrions multiplier les exemples et citations où apparaît le regard dans le roman, mais ces trois citations nous permettent de comprendre toute l'envergure et l'importance de ce thème dans le monde de *Monte-Cristo*. La première illustre le regard comme révélateur. Si tout ment dans ce livre (les personnages se mentent et se manipulent, chacun joue son rôle et place les décors de sa pièce selon ce qu'il veut jouer...) seul le regard demeure une vérité révélatrice, et est, pour cette raison, une réalité pouvant être à la fois salvatrice, et destructrice. C'est probablement pour cela que les descriptions du regard du Comte demeurent, tout du long, énigmatiques et indescriptibles. Combien de fois les personnages disent ne pouvoir comprendre ni percevoir ce que dit le regard du comte ? Le comte est, comme nous le verrons, le maître du jeu, dont les plans et les pensées sont impénétrables. La seule personne partageant et pouvant comprendre son regard est le lecteur, mais nous verrons cela plus tard. La seconde citation illustre l'immortalité et la force du regard. Le monde de *Monte-Cristo* est, malgré ses aspects oniriques cités auparavant, un monde de mort, de revenants et de peur. Le regard possède ce double aspect, à la fois

29 Alexandre, Dumas. *Le Comte de Monte-Cristo*. Tome I. Pocket, Paris, 1995. Page 37.

30 Ibid. Page 133.

31 Ibid. Tome II. Page 467.

32 Ibid. Tome I. Page 100.

33 Ibid. Page 268.

34 Ibid. Page 887.

invitation au voyage, il est aussi ce qui permet d'aller au-delà du perçu et des apparences, ce qui va et persiste après la mort. Cela nous permet de comprendre la positivité du négatif : l'écriture fixe, morte, est un regard ouvert sur le tout, sur le monde, et elle peut, comme le regard mort de Faria, faire peur, de part l'immensité à laquelle elle ouvre. La dernière permet au lecteur de comprendre la possibilité du dialogue et de l'échange du regard. Noirtier, second sur-homme après Monte-Cristo dans le roman, transcende les limites physiques qui lui sont imposées (sa paralysie) en s'exprimant via ses yeux. Le regard devient ici une façon de s'exprimer et d'agir sur le monde, loin de l'idée négative que l'on se fait de la perception des choses comme illusion. L'image déployée par Dumas du regard dans son roman nous permet de comprendre la capacité créatrice du regard fictif en littérature. La diversité des forces et actions du regard est donc l'un des thèmes majeurs du roman, constitutifs et constituants du monde de Dumas, nous permettant de justifier l'idée du roman comme phénomène perceptif et perceptible. "[...] *et malheureusement dans ce monde chacun a son point de vue à soi qui l'empêche de voir le point de vue des autres*"³⁵: le monde de Dumas devient une fenêtre ouverte sur le monde en tant que kaléidoscope permettant au lecteur d'adopter et de s'ouvrir à mille visions. Le regard porté par Dumas sur le monde est énormément influencé par la figure du mal, présente sous tous ses aspects et partout dans le roman. Ce sera le sujet de notre seconde sous partie, car le monde de *Monte-Cristo* se construit par et grâce à cette figure du mal, noyau autour duquel dansent tous les personnages, s'en approchant chacun à leur manière.

2. La représentation du mal.

2.a) Les figures du mal

Si l'homme n'était pas si mauvais dans la réalité, Dumas aurait-il pu inventer cet éventail humain des figures diaboliques ? La genèse de *Monte-Cristo* provient, nous l'avons dit, d'un fait divers réel. L'histoire du cordonnier Pierre Picaud se révèle très proche de celle de notre comte. Petit commerçant qui s'attire les foudres de la jalousie, il souffrira d'une manigance qui le fera atterrir en prison, d'où il ressortira pour mieux se venger. Une autre influence que l'on peut citer est celle du médecin empoisonneur Castaing. Mais également le crime de famille, que l'on peut largement comparer à celui orchestré par Mme de Villefort, décrit au chapitre XXVII des *Mémoires de Peuche*. S'inspirant de la réalité, Dumas déforme, divise, et multiplie les formes

35 Ibid. Tome II. Page 319.

et capacités du mal. De Danglars à Villefort, de l'envie à l'ambition en passant par la lâcheté, l'univers Dumasien est le théâtre où se meuvent et se rencontrent tous les aspects du mal humain. Danglars représente la haine, l'individualisme, et l'amour de l'argent. Caderousse la convoitise et la lâcheté, Fernand la jalousie, Villefort l'ambition, et chacun figure une facette de l'égoïsme. Il faut cependant distinguer Danglars et Fernand, de Caderousse d'un côté et Villefort de l'autre. Danglars et Fernand haïssent tous deux Edmond car ce dernier possède quelque chose qu'ils n'ont pas et qu'ils souhaitent obtenir. Le mal représenté par Caderousse évoluera quant à lui sur plusieurs points : de la lâcheté (il n'a rien dit du complot) il passera à la convoitise (le diamant) au crime (la Carconte, le vol...). Villefort symbolise quelque chose de plus complexe. Dévoré par l'ambition, il finira par oublier son humanisme pour devenir un juge froid et égoïste, prêt à tout, même à jeter un innocent en prison, pour assouvir son désir d'ascension sociale. Figure typique du héros de roman d'apprentissage, Dantès représente la naïveté et la bonté, mis en valeur par le contraste avec les autres personnages cités ci-dessus. Cependant, comme toujours, cette jeune beauté ne pourra point échapper au mal ambiant du monde dans lequel il évolue. Victime et martyr, Dantès se transformera en Monte-Cristo, figure complexe du sur-homme, envoyé de Dieu pour faire régner la justice, en jouant du mal. Ce dernier utilisera les vices de chacun et les retournera contre eux afin de les mener à leur perte. Danglars, vaniteux et égoïste, trouvera sa perte dans sa recherche de l'enrichissement solitaire. Caderousse, qui convoitait les richesses des autres, se fera tuer à la sortie d'un cambriolage manqué. Fernand se donnera la mort à la suite des révélations sur son passé à Janina. Enfin, Villefort, au destin le plus tragique, fera douter jusqu'à Monte-Cristo lui-même : il deviendra fou, sa maison étant rongée de l'intérieur par le désir fou et individualiste de sa femme, voulant faire de leur fils le seul héritier. Monte-Cristo peut apparaître comme la plus grande des figures du mal dans le roman : il représente la différence, et, pour cela, il est qualifié de fantôme, vampire ou autre monstruosité fascinantes. Cependant loin d'incarner le mal destructeur, il incarne le mal fascinant et séducteur. De la peur on passe forcément à la fascination, tout comme les personnages du roman lorsqu'ils rencontrent le comte. Cette transition illustrerait notre tendance pathologique à être attiré-inspiré par ce qui devrait nous repousser ? Le monde de *Monte-Cristo* met le lecteur face aux possibilités du pire inhérent à l'homme, et ce qui fait la spécificité du roman de Dumas, est son détachement vis-à-vis de la Providence. Si cette dernière devient presque un personnage, elle n'est en

aucun cas utilisée pour déculpabiliser l'homme. La force du monde de *Monte-Cristo* est de mettre ses personnages face à leurs responsabilités, et de faire du mal quelque chose de proprement humain.

2.b) La figure de la Providence.

"... contre la nature, qui est Dieu, et contre le monde qui peut bien passer pour le diable"³⁶

Le roman de Dumas s'attelle à l'un des plus grands problèmes philosophique : d'où provient le mal ? Chez Dumas, la réponse est fort simple: le mal est inhérent à l'homme, qui s'apparente davantage à un démon, qu'à un être humain. Ce dernier est sans cesse présenté comme une créature maléfique, ou, tout du moins, fort décevante et dangereuse. On peut rendre compte de cette idée par les descriptions que fait le comte des hommes :

"Ô hommes ! hommes ! race de crocodiles !"³⁷

"Décidément, l'homme est un animal fort ingrat et fort égoïste"³⁸

"[...] je veux garder les illusions que j'ai encore sur les insectes ; c'est bien assez d'avoir déjà perdu celles que j'avais sur les hommes"³⁹

Le monde devient l'espace de mise en scène de l'enfer, les figures diaboliques y évoluent en toute tranquillité. Cependant la Providence ne prend jamais la place du coupable et la faute n'est jamais rejetée sur Dieu. L'homme reste le seul coupable du livre, responsable de ses actions: "*Dieu n'y est pour rien, et les hommes seuls en sont la cause*"⁴⁰. Ainsi on remarque que, si Monte-Cristo donne aux hommes les instruments permettant sa vengeance, ce sont eux seuls qui s'autodétruisent : c'est Danglars qui fera l'enquête fatale à la réputation de Morcerf, c'est la femme de Villefort qui utilisera le poison pour tuer... La Providence est donc incarnée par Monte-Cristo, juge des vivants et des morts, qui évolue dans son noir monde peuplé de morts vivants: Monte-Cristo et Noirtier sont sans cesse décrits comme tels, Villefort apparaît comme le spectre du passé à Bertuccio, de même Benetto est le fantôme de son fils décédé pour Villefort, enfin, Valentine, elle aussi, figure de la bonté et la gentillesse, meurt et renaît. Le monde de Monte-Cristo laisse le paradis et les idéaux de côté, et devient une apologie du mort vivant : "*Or, j'aime les fantômes ; je n'ai jamais entendu dire que les morts eussent fait en six mille ans autant de mal que les vivants en font en un jour*"⁴¹. La Providence elle-même se matérialise sur terre sous la figure du comte, et connaît des doutes et des

36 Ibid. Page 310.

37 Alexandre, Dumas. *Le Comte de Monte-Cristo*. Tome I. Pocket Classique. Paris. 1995. P. 535.

38 Ibid. Page 539.

39 Ibid. Page 913.

40 Ibid. Page 354.

41 Ibid. Page 708.

penchants au mal : du fait qu'elle soit incarnée par un homme, elle est faillible. L'autre figure de la Providence qu'il nous faut citer, est celle de l'abbé Faria, par laquelle Edmond apprendra que afin de ne plus blasphémer Dieu, il faut s'en prendre aux hommes pour son malheur⁴². Une nouvelle fois, la Providence apparaît, non pas comme la source du problème du mal, ni celle sur laquelle nous rejetons nos malheurs, mais comme une sorte de guide permettant de comprendre que seule la connaissance des hommes permet d'avancer réellement. La littérature devient ici un moyen de représenter les "types" du mal, et le lecteur visite, découvre et voyage à travers le pire et le meilleur dont est capable l'homme. Car si le mal semble inhérent et constitutif, la vision du monde déployée ici par Dumas n'en demeure pas moins positive. En effet c'est au travers, et par cette utilisation du mal, qu'est née cette grande œuvre qu'est *Le Comte de Monte-Cristo*. Le bien et le beau peuvent donc apparaître là où on les attends le moins. C'est bien dans son inhumanité que le comte retrouvera son humanité, et c'est peut-être dans la représentation du mal, que le lecteur trouvera une vision renouvelée du monde.

3. La société de l'époque.

*"Ce roman est tissé de tous les sentiments, de toutes les passions, de toutes les attentes de l'homme"*⁴³

Cette analyse du mal prend place dans un cadre spatio-temporel spécifique. En effet le monde du comte n'est pas dissociable de son ancrage historique et de la critique opérée par l'auteur et le narrateur de la société de l'époque. Il n'en demeure pas moins un roman intemporel, mettant en scène des réalités propres à l'espèce humaine. Cependant il nous faut, pour mieux comprendre ce monde, l'étudier dans sa réalité propre.

3. a) *De l'ancrage historique du roman.*

Dumas, aussi bien dans *Les Trois mousquetaires*, que dans *Le Comte de Monte-Cristo*, s'attelle à une description critique et puissante de la société de la Restauration. Entre divertissement et réalité, l'histoire présentée par Dumas lie fiction et réalité. Ce dernier utilise pour décors des cadres historiques réels, nous parlant de Napoléon et de la Restauration, le lecteur assiste aux discussions du petit cabinet des Tuileries, suit l'histoire des cent jours, comprend le mensonge nécessaire à la survie au vu des revirements politiques, reconnaît les noms de figures politiques, scientifiques... apparaissant et se

42 Ibid. Page 227.

43 Hossein Tengour. *Le Comte de Monte-Cristo*. Bertrand-Lacoste, Paris, 2007. Avant propos. Page 9.

mêlant aux personnages inventés. L'ancrage historique passe également par les descriptions géographiques des rues de Paris, de Rome et de Marseille. Le lecteur sourit lorsqu'il reconnaît le nom d'une rue connue, ou la description d'un lieu où il est lui-même passé : la magie opère, il peut ainsi voir les personnages dont il suit l'histoire évoluer dans un cadre que lui-même connaît. Ici sont transcendées les frontières entre monde réel et monde fictif du roman, les deux se mêlent. Tirer la fiction de la réalité est le propre du roman, et Dumas semble maître à ce petit jeu. Nous pouvons ici re-citer l'analyse du réalisme faite par Dufour. Ce dernier parle de quatre types de réalisme : "*le réalisme de l'observation*", celui de Balzac qui analyse le monde extérieur pour en extraire le typique, "*le réalisme de la perception*" qui fabrique "*un univers personnel où le personnage se livre à la chasse au bonheur (Stendhal)*", le "*réalisme du sentir*" celui de Flaubert, et le "*réalisme visionnaire*" d'un "*écrivain prophète qui lit [...] dans la réalité présente la réalité à venir d'une société (Hugo, Zola)*"⁴⁴. Nous pouvons dire ici que Dumas dans son roman synthétise le réalisme de l'observation, de la perception et le visionnaire, faisant du *Comte de Monte-Cristo* une œuvre hybride, presque monstrueuse dans la richesse de son contenu. L'ancrage historique devient un moyen de créer d'autres réels, ayant chacun ses propriétés propres, libérant le lecteur des limites de son propre monde.

3.b) Paris et la corruption.

*"notre monde parisien est si étrange"*⁴⁵

Paris, personnage fascinant et lieu classique du roman d'apprentissage en littérature. Entre ville et personnage, Paris apparaît comme l'espace où se déploie une société de jeu et de mensonge. Le lecteur y pénètre en tant qu'observateur grâce au roman : "*on en était là dans ce cercle de la société parisienne où nous avons introduit nos lecteurs*"⁴⁶. Nombreuses sont les interventions du narrateur qui, implicitement, ou non, se permet de critiquer cette société Parisienne. Nous pouvons citer : "*cette ville éminemment cancanière que l'on appelle la capitale du monde*"⁴⁷, illustrant le mépris et l'ironie avec laquelle notre auteur rend compte de ce petit monde de mensonge et de jeux dans lequel évolue notre intrigue. Cette description passe bien évidemment par une critique ouverte de la bourgeoisie Parisienne, qui apparaît

44 Nadine Tournel, Jacques Vassevière. *Textes théoriques et critiques*. Quatrième partie. Chapitre 11, Texte 53 "*Philippe Dufour. Le réalisme. De Balzac à Proust (1998)*". Page 160. Seconde édition, Armand Colin, Paris, 2010.

45 Alexandre, Dumas. *Le Comte de Monte-Cristo*. Tome II. Pocket Classique, Paris, 1995. P.111.

46 Ibid. Page 202.

47 Ibid. Page 519.

comme le noyau condensant tous les vices humains :

"Albert avait eu un instant, non pas le goût, mais la fantaisie de la musique [...] avait succédé la fatuité de la peinture"⁴⁸

"[...] si les deux femmes y eussent été seules, on eût, certes, trouvé cela fort mauvais ; tandis que Mlle Danglars allant à l'Opéra avec sa mère et l'amant de sa mère il n'y avait rien à dire"⁴⁹

Société de jeux donc, de mensonges et de faux-semblants, dans laquelle personne n'est ce qu'il semble être. Les êtres maléfiques décrits un peu plus haut évoluent dans une société qui semble aussi rongée par le mal qu'eux. Le roman de Dumas est indissociable de cette analyse de la société de son temps. En ressortent toutes ces scènes grandioses au théâtre, à l'Opéra, les dîners mondains et fêtes diverses, lors desquelles se nouent et se déploient les intrigues toutes magnifiquement orchestrées par notre maître du jeu qu'est le comte : "*Grande ville ! murmura-t-il [...] Ô grande ville ! C'est dans ton sein palpitant que j'ai trouvé ce que je cherchais [...] mineur patient, j'ai remué tes entrailles pour en faire sortir le mal*"⁵⁰.

Cette introduction au monde présentée par Dumas dans son roman est non exhaustive, nombreux sont les thèmes et idées passées sous silence pour des questions pratiques. Monde complexe et riche, nous ne voudrions notamment pas paraître avoir oublié d'étudier le monde fantastique propre à *Monte-Cristo*, nous l'avons volontairement mis de côté car nous allons l'étudier dans son rapport au mythe dans la partie qui suit. Nous trouvons ici une présentation des thèmes formant et illustrant les grands problèmes et idées qui nous permettront de comprendre la relation qui s'établit entre le monde du lecteur et le monde du livre. Mais également, et surtout, son rapport au monde réel. Nous pouvons donc désormais commencer à étudier le problème de la retranscription du monde vécu, soit comment le monde fictif présenté ici peut légitimer une étude de ce livre en tant que phénomène.

B) Perception et représentation : problème de la retranscription du monde vécu.

Comme nous l'avons dit, le problème majeur découlant de la considération du livre comme phénomène est celui de la légitimité de la perception et de la représentation littéraire. Monde imaginaire d'images, il ne peut qu'être illusoire et biaisé. En ce sens il ne peut légitimement pas mener à une connaissance stable et, donc, à aucun savoir. Le monde du livre peut-être

48 Ibid. Tome I. Page 595.

49 Ibid. Page 808.

50 Ibid. Tome II. Page 678.

comparé à celui du théâtre : scène où se meuvent mensonges et mises en scènes, c'est une fausse réalité. On peut ici citer Louis Jovet nous parlant du métier du comédien : "*Lui [...] Qui n'est qu'une sorte de corridor pour les idées et les sentiments d'autrui*" ; "*notre métier n'est qu'une perpétuelle illusion*"⁵¹ : le livre, comme le comédien, deviennent ici des médiateurs, sans existence propre, dépendants toujours de l'autre, de l'œuvre. Ainsi le monde qui nous est présenté dans *Monte-Cristo*, si il s'inspire de la réalité, semble ne pas pouvoir le concurrencer, ni l'égaliser. Cependant, on peut se demander si, en changeant de perspective et en arrêtant de rejeter ce qui ne correspond pas à notre perception empirique, le monde du livre et celui du réel ne pourraient pas se compléter comme nous le disait Ricoeur. S'ouvrir au monde de l'imaginaire et du symbole c'est prendre le risque de s'y perdre, mais c'est aussi s'ouvrir à d'autres horizons. On ferait ici du roman : "*[...] une grande machine à mensonges [qui] dit en quelque sorte le vrai*"⁵². Il nous faudra, pour ce faire, étudier trois grands pôles du rapport à la réalité : le statut particulier du comte en tant que mythe qui lui permet d'instaurer avec le réel une relation ambiguë et fascinante. Mais il nous faudra aussi étudier son rapport au langage car *Monte-Cristo* est, avant toute chose, la figure du séducteur, du manipulateur maître du discours, et l'on peut se demander si ce pouvoir n'est pas effectif dans le rapport du livre au lecteur également. Enfin nous nous demanderons si le surplus de réel contenu dans le livre ne permet pas l'ouverture vers une redécouverte du monde, vers la libération de celui-ci.

1. Le mythe et la représentation.

Le mythe possède différentes définitions, il est à la fois le récit qui relate des faits imaginaires ancrés dans la tradition, contant les histoires de figures représentants, de manière allégorique, des idées, forces ou concepts. Le mythe image donc une idée abstraite. Mais il peut également être la déformation d'une figure réelle et historique, transformée par sa propre légende et accédant par là même au statut de mythe. C'est, dans les deux cas, une représentation idéalisée et mythifiée d'un homme ou d'une idée, qui dit plus que ce qu'il ne signifie. *Monte-Cristo* peut-être qualifié à la fois de conte, de légende et de mythe. C'est ce mélange de fantastique (le trésor enfoui sur l'île, la force presque surnaturelle du comte...) et de réalité (le monde dans lequel s'ancre le roman) qui lui permet de mélanger ces différents genres et d'accéder à ce statut

51 Louis, Jovet. *Le comédien désincarné*. Flammarion, Paris, 2014.

52 Eco, Umberto. *De superman au surhomme*. Grasset 1993 (format Kindle Amazon). Emplacement 1442.

bien particulier qu'est celui du mythe. Nous retrouvons dans ce roman les caractéristiques principales du mythe : opposition claire et simple du bien et du mal, forme d'irréalité dans le réel, mais, surtout, le comte, héros mythique à bien des égards. En effet ce dernier, par le mystère de ses origines, la non-caractérisation de son identité, peut endosser mille et un visages (que nous étudierons dans la partie dédiée au personnage du comte) et devenir le miroir de tous les mythes. A la fois démon, ange, vengeur, justicier, mélange de Faust dans sa forme d'immortalité, de Phénix dans sa renaissance, de Protée par ses métamorphoses, héros de Byron et/ou de Dante, Monte-Cristo transcende toutes caractérisations et devient la figure de la puissance suprême dans sa mythologie. En plus de posséder les caractéristiques du mythe nous pouvons dire que *Monte-Cristo* dépasse son propre genre car il a lui-même engendré son propre mythe au fil des lectures (nous verrons plus tard comment la fiction a empiété sur la réalité). Nous nous attellerons donc ici à montrer comment Dumas, en mélangeant réalisme littéraire et utilisation du mythe, fait de son roman un prisme de découverte du monde.

1.a) Mythe et réalisme

*"une histoire traditionnelle qui bénéficie d'une popularité exceptionnelle dans une culture donnée, envers laquelle on a une croyance historique ou quasi-historique, et qui incarne ou symbolise certaines des valeurs les plus fondamentales d'une société"*⁵³

Déjà, dans sa définition même, le mythe se trouve profondément lié au réel. Il vacille entre représentation symbolique et ancrage dans la réalité, deux pôles qui semblent à priori incompatibles mais dont l'union permet de transcender les limites que l'on applique en général à la littérature. Loin des débats sur le réalisme et la possible postulation du roman comme adversaire au réel, l'utilisation que fait Dumas du mythe nous permet ici de penser le monde d'une nouvelle façon. Mais avant tout il faut distinguer le mythe de l'allégorie pour saisir lisiblement son rapport au réel :

Par sa triple fonction d'universalité concrète, d'orientation temporelle et enfin d'orientation ontologique, le mythe a une façon de révéler, irréductible à toute traduction d'un langage chiffré en un langage clair [...] le mythe est autonome et immédiat : il signifie ce qu'il dit ⁵⁴

On dépasse ici l'idée de l'obscurité réelle littéraire comme monde souterrain aux formes incertaines et illusives. Le mythe devient ce qui permet de dire et de révéler le monde : il lie les deux formes de réalismes, celui qui

⁵³ Vittorio, Frigerio. *Les fils de Monte-Cristo ; Idéologie du héros de roman populaire*. Presses Universitaires de Limoges, 2002. Page 242 (cite Ian Watt).

⁵⁴ Paul, Ricoeur. *Finitude et culpabilité II*. Aubier Montaigne, Paris, 1960, p 155.

déchiffre le réel (qui révèle ce qui ne se voit pas) et celui qui dit la réalité⁵⁵. Le réel devient le socle et en même temps la sculpture : il est analysé et modifié, dans sa retranscription mais aussi dans sa réception. La relation entre réalité et fiction devient co-dépendante, l'un éclaire l'autre, et vice-versa : "*L'histoire et le mythe s'éclairent et se donnent sens réciproquement*"⁵⁶. Cela est illustré par l'utilisation que fait Dumas de l'Histoire dans son roman, ne cherchant pas à la raconter, il préfère la réécrire⁵⁷. Ainsi, le roman devient ici un phénomène puisque qu'il fait apparaître à notre conscience un monde, le monde, et qu'il nous permet d'en faire l'expérience. Le lecteur, en lisant l'épopée de Monte-Cristo, fait l'expérience fondamentale de la temporalité : expérience constitutive de notre rapport au monde. Le rapport de l'homme au temps est problématique, ce dernier étant invisible, insaisissable et constitutif d'une angoisse existentielle. Le récit apparaît donc comme le lieu où peut s'expérimenter le temps car il se donne à lire dans les histoires. C'est la thèse qu'a développé Ricoeur, nous disant que temps et récit renvoient l'un à l'autre. Le fait même de tourner les pages et de s'approcher de la fin devient une expérience effective du temps qui passe, elle donne la sensation d'être "*sur le bord du temps*"⁵⁸. Le temps est lui-même l'un des thèmes redondants du mythe et l'un des pires ennemis des héros de la littérature qui cherchent sans cesse à le combattre. En lisant, le lecteur fait lui-même l'expérience de sa propre temporalité, et découvre alors une nouvelle manière de voir le monde. Le mythe permet au lecteur de s'attarder un temps dans une histoire intemporelle, et de découvrir des choses que sa condition d'homme afféré par le temps ne lui permet pas forcément de voir. De plus le temps est l'un des grands thèmes de *Monte-Cristo* : l'expérience qu'en fera Dantès en prison le transfigurera à jamais. C'est sa patience qui donne à son plan de vengeance cette envergure, mais aussi son rapport au temps qui le fait demeurer homme. Si il semble ne pas avoir d'âge, il reste, pour le lecteur, un homme à l'histoire chargée, et éternelle dans sa fiction. Cet attardement dans le réel mène bien évidemment à cette reconstruction du monde, qui n'apparaît cependant plus ici négative, puisque l'on a vu que le réel et le fantastique se nourrissent l'un de l'autre, faisant du livre un phénomène au statut bien spécifique. Ce mélange du réel et de l'irréel dans la littérature, Bachelard nous dit qu'il est même nécessaire pour ne pas finir névrosé.⁵⁹ Ce

55 Roland Barthes. *Le plaisir du texte*. Edition du Seuil, Paris, 1973. Page 63.

56 F. Monneyron et J. Thomas. *Mythe et littérature*. PUF, Paris, 2002. Page 81/82.

57 Hossein, Tengour. *Le Comte de Monte-Cristo*. Bertrand-Lacoste, Paris, 2007. Page 48.

58 Marielle, Mace. *Façons de lire, manières d'être*. NRF Essais, Gallimard, Paris, 2011. Page 31.

59 Gaston, Bachelard. *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. Livre de poche, Paris, 1992.

mélange propre au mythe et à *Monte-Cristo* impose de prendre en compte l'aspect symbolique du mythe, afin de bien comprendre le bénéfice de ce mélange dans la découverte du monde pour le lecteur, par le livre.

1. b) Mythe et symbole.

*"le poème est intraduisible alors que le récit mythique peut l'être dans toutes les langues"*⁶⁰

Le mythe, dans son rapport à la réalité, permet une retranscription du réel universelle et compréhensible par tous. Mais il possède également la propriété d'être symbole, qu'en est-il une fois pris cet aspect en considération ? Le symbole incarne quelque chose d'autre que lui, la relation à l'objet n'est donc plus causale, et pose le problème de sa signification et de sa vérité. D'où la formulation d'Eco nous disant : "*Monte-Cristo est faux et menteur comme tous les mythes, vrais d'une vérité viscérale qui n'appartient qu'à eux*"⁶¹. Le faux devient ici source du vrai, et le mensonge de la vérité. La réalité est distordue et transformée dans sa représentation, ce qui ne veut pas dire qu'elle en est pour autant fausse. Le mythe nous impose un nouveau rapport au réel, de part son mélange de réel et de fantastique, il symbolise des faits concrets et empiriques dans des images irréelles. Cela peut sembler déroutant, mais permet pourtant une plus large compréhension du réel que ne le permet la science. Comme les fables permettent de transmettre des messages moraux, le mythe transmet des représentations du monde via des images symboliques. Tout, dans *Monte-Cristo*, est symbole : du nom du comte aux figures du mal en passant par l'expérience initiatique. Le fantastique devient ici réel grâce à son incarnation dans le mythe. Ainsi, en plus de faire découvrir le monde, le mythe permet d'y introduire de la féerie, de la magie, sans pour autant nous induire en erreur. Dumas fait d'une île sauvage à laquelle nombre d'entre nous n'aurions probablement pas fait attention, une île enchantée, symboliquement et éternellement liée à notre héros. Le symbole révèle, et le symbole crée car le mythe est :

"un récit [...] symbolique, qui prend une valeur fascinante (idéale ou répulsive) [...] pour une communauté humaine plus ou moins étendue à laquelle il propose en fait l'explication d'une situation ou bien un appel à l'action"⁶²

Sa force de symbole permet d'empiéter sur notre réalité, mélangeant image et fait, phénomène et noumène, faisant du monde non plus quelque

60 Bilen Max. *Mythologie comparée*. Dictionnaire des mythes littéraires "Comportement mythico-poétique". Robert Laffont. 2002.

61 Eco, Umberto. *De superman au surhomme*. Grasset 1993 (format Kindle Amazon). Emplacement 1436.

62 André Dabezies. *Des mythes primitifs aux mythes littéraires* in Dictionnaire des mythes littéraires. Sous la direction de Pierre, Brunel. Edition du rocher, 1994.

chose qui se perçoit seulement, mais bien lieu d'exploration. La retranscription du réel est donc justifiée dans le sens où elle le dépasse. Si la littérature se contentait de décrire les faits c'est ici qu'elle nous mentirait car elle nous conterait ce fait à cet instant précis, tandis que le mythe permet une universalisation et une intemporalité de phénomènes et de faits représentant des idées. Le symbole devient le lieu de l'exploration du réel. *"Le mythe sert en général à instituer toutes les formes d'action et de pensée par lesquelles l'homme se comprend lui-même dans son monde."*⁶³ : les cadres spatio-temporels du récit lui permettent d'échapper aux cadres de nos méthodes de critiques scientifiques ou analyses du réel. Le mythe se détache ainsi de l'explication (qui revient à la science) et devient exploration et compréhension. De ce fait le mythe *"[...] doit sa supériorité en premier lieu à des qualités qu'on associe communément avec la divinité"*⁶⁴ car il possède la qualité de transfigurer le réel pour mieux le révéler. Ce pouvoir de révélation par l'image passe dans le récit par l'utilisation du langage, autre problème dans le rapport du monde et de la fiction : le langage est manipulation et mensonge, il nous faut donc désormais étudier cet aspect du récit pour mieux comprendre sa force et ses limites.

2. La question du langage.

*"la poésie étant réputée s'occuper des mots et le roman du "réel", c'est toute la littérature qui est problématique du langage"*⁶⁵

Comment étudier un roman sans étudier le langage ? Toute analyse littéraire suppose une étude du système narratif, des figures de style utilisées, des champs lexicaux et autres outils constituant les strates littéraires. La question de la capacité du langage, en littérature, à rendre compte de son environnement par les mots, illustre l'opposition entre le langage littéral et le langage littéraire. Le langage littéraire, en utilisant divers procédés, tend à concurrencer le réel, voir même à le dépasser et s'attire, de ce fait, de nombreuses critiques. Cette capacité du langage romanesque à rendre compte de la réalité va être ici notre sujet d'étude. Cependant, plutôt que de nous concentrer sur l'étude traditionnelle des liens entre réalité et fiction, nous allons ici analyser et étudier la force qu'a introduite Dumas dans le langage de son roman : aussi bien dans la fiction et les histoires internes au roman, que dans

63 <https://lacademie.wordpress.com/tag/ricoeur-mythe-et-symbole/>

64 Acte du colloque organisé par Fernande Bassan & Claude Schopp. *Cent cinquante ans après : Les 3 mousquetaires & Le Comte de Monte-Cristo*. Article 12 : "Jules Bedner. Le Comte de Monte-Cristo ou le roman comme rêve de toute puissance". Page 104.

65 Barthes, Roland. *Essais critiques*. Seuil, Paris, 1991.

son effectivité externe. Puissance fictive, et puissance réelle, le langage devient dans *Monte-Cristo*, une arme puissante et complexe.

2. a) Force et peur du langage.

"- Eh bien, monsieur le baron, que voyez-vous d'obscur là-dedans ?
- Rien, monsieur ; seulement le mot illimité... [...] le sens du mot illimité [...] est tellement vague"⁶⁶

La réaction de peur et de rejet de Danglars face au mot "illimité" illustre la peur globale et générale autour du langage dont les capacités sont, justement, illimitées. Déformation, imagination, transformation, révélation, manipulation ou réflexion... autant de mots et d'oppositions pour qualifier le langage. Définition d'un terme par d'autres termes, éternelle mise en relation, la littérature devient le noyau de la problématique du langage. Miroir déformant, il possède des pouvoirs inquiétants et puissants. Dans le roman de Dumas, le langage, et plus particulièrement l'écriture, est décrit comme une arme : "*faisant plus de votre cabinet avec votre plume et votre télégraphe, que Napoléon ne faisait de ses champs de bataille avec son épée et ses victoires*"⁶⁷. Le langage est un champs de bataille impitoyable et la narration de *Monte-Cristo* par l'utilisation des lettres notamment, met en scène cette guerre langagière, cette bataille de pouvoir et d'influence. On remarque en effet la force des lettres qui rythment et dirigent la narration : c'est une lettre falsifiée qui mènera Dantès en prison, la fille de Morrel obéira aveuglement à la lettre de Simbad le marin, c'est grâce à une fausse lettre que Monte-Cristo mènera Albert à l'arrestation par Vampa, c'est une lettre qui mènera Danglars à la ruine et Fernand au déshonneur. Cette puissance du langage mène naturellement à une peur et un rejet de ce dernier, la réaction d'Albert à propos des papiers révélant l'implication de son père dans le meurtre d'Ali Pacha en est un exemple :

"Albert les saisit d'une main convulsive, les étreignit, les froissa, songea à les déchirer ; mais, tremblant que la moindre parcelle enlevée par le vent ne le revînt un jour frapper au front, il alla à la bougie [...] et en consuma jusqu'au dernier fragment"⁶⁸.

Le langage apparaît bien souvent comme une arme destructrice, quelque chose d'inquiétant et de dangereux, qui fait plus de mal que n'importe quelle arme ou attaque :

"la foudre tombée aux pieds de Dantès et lui creusant un abîme au fond duquel s'ouvrait l'enfer, lui eût produit un effet moins prompt, moins électrique, moins écrasant, que ces paroles inattendues"⁶⁹

66 Alexandre, Dumas. *Le Comte de Monte-Cristo*. Tome I. Pocket Classique, Paris, 1995. P. 720.

67 Ibid. Page 601.

68 Ibid. Tome II. Page 339.

69 Ibid. Tome I. Page 234.

Aussi bien écrites que dites, les paroles et mots ont une force, une signification. De ce fait, elles peuvent faire peur et souffrir d'un rejet. Pourtant avant de condamner le langage, nous allons voir qu'il faut en distinguer deux types, et que, peut-être, celui qui souffre bien souvent du rejet, est celui que l'on devrait, au contraire, apprendre à manier.

2. b) Langage quotidien, langage pensé.

"- Mais alors il a parlé ?
- Il a fait mieux, il s'est fait comprendre. [...] a l'aide du regard ; ses yeux ont continué de vivre, et vous voyez, ils tuent"⁷⁰

Le texte est une parole fixée, le discours textuel échappe donc aux limites d'un discours face à face qui suppose une forme d'herméneutique "romantique" (l'interprétation comme rencontre de deux subjectivités) : le récit devient l'objet privilégié de l'herméneutique qui, par le texte, peut chercher les dynamismes internes du texte (son sens) mais peut aussi chercher le pouvoir de l'œuvre de se projeter hors d'elle-même et de générer un monde. Nous allons ici nous aider de l'analyse faite par Heidegger du langage qui en distingue deux types : le langage quotidien possédant une fonction technique de nomination des choses mais ne signifiant rien (il permet la communication et informe sans rien signifier d'autre). L'autre type de langage, quant à lui, acquiert une qualité et capacité de dévoilement, une force libératrice et créatrice. Allant au-delà de la simple représentation de la réalité, le langage devient poème grâce à l'art, il devient beauté et ce qui permet de dévoiler la vérité: le langage devient la maison de l'être. Cette opposition de langage se retrouve également dans le récit du *Comte de Monte-Cristo*. En effet, la narration vacille perpétuellement entre utilisation du langage quotidien (dialogues mondains à l'opéra par exemple) et l'utilisation du langage comme force (utilisation des lettres, le langage de Noirtier, la rhétorique du Comte, les récits internes au récit...).

" - On m'a dit [...] que vous répétiez des signaux que vous ne compreniez pas vous-même.

- Certainement, monsieur, et j'aime bien mieux cela [...] Parce que de cette façon, je n'ai pas de responsabilité. Je suis une machine, moi, et pas autre chose"⁷¹

Ce dialogue illustre la tentation d'échapper aux difficultés du langage en se satisfaisant de la langue technique de communication basique. Cependant, on verra par la suite que Monte-Cristo, lui, sait utiliser la seconde forme de langage, ce qui lui permet de profiter de cette ignorance et faiblesse des

70 Ibid. Page 904.

71 Ibid. Page 919.

autres : *"vous entendez bien mes paroles, n'est-ce pas Maximilien ? Vous ne me prenez pas pour un homme vulgaire, pour une crécelle qui émet des sons vagues et vides de sens"*⁷². Penser le langage apparaît ici comme une puissance énorme. En sachant l'utiliser, Monte-Cristo façonne le monde comme il l'entend. En pensant le langage, en dépassant sa simple fonction informative, et en jouant, le comte devient le maître du jeu, ainsi que du livre. *"Prenez ; je vous donne ma phrase pour ce qu'elle vaut"*⁷³: l'insouciance des autres personnages vis-à-vis du langage marque leur infériorité par rapport au comte : *"on se disputait ses paroles, comme il arrive toujours pour les gens qui parlent peu et qui ne disent jamais un mot sans valeur"*⁷⁴. La valeur du langage du comte provient de sa rareté, mais surtout de sa pensée. Parler pour ne rien dire ou pour simplement communiquer n'est pas dans ses habitudes. Le langage est, pour lui, un véritable outil, outil à double tranchant. L'autre personnage illustrant cette force est Noirtier. Homme à qui la paralysie supprime la possibilité de s'exprimer, il a néanmoins trouvé une faille au langage quotidien, une faille qu'il exploitera pour créer une nouvelle manière de dire et signifier ce qu'il souhaite transmettre, grâce à la patience et la réflexion lui permettant de dialoguer. En échappant aux conventions du langage ordinaire, Noirtier devient un des personnages les plus puissants du roman *"dans cet œil [...] s'étaient concentrées toute l'activité, toute l'adresse, toute la force, toute l'intelligence [...]"*⁷⁵. Au-delà des mots se crée un autre langage : celui de la signification. Dire par les yeux, c'est là que réside le pouvoir de Noirtier. Or *Monte-Cristo*, de part l'importance qu'il accorde au regard, et sa position originale de récit, ne devient-il pas lui même regard signifiant ? On lui reproche de ne pouvoir établir une relation d'échange avec le lecteur de par son incapacité à s'exprimer dans le sens ou nous l'entendons communément. Cependant, en percevant la force du langage de Noirtier, on comprend celle du *Comte* et, plus largement, du langage littéraire en général : *"la littérature est au contraire la conscience même de l'irréel du langage"*⁷⁶. Barthes nous parle ici de l'irréalité de la littérature qui fait du réel, du monde, un contenu à explorer dans et par l'irréalité du langage qui devient un intermédiaire. Le récit est un langage irréel en deux sens. D'abord, en son sens littéral : irréel car contant une histoire fictive dans un monde imaginé ou, du moins, romancé. Puis en son sens figuré : irréel au sens de différent, de déplacement, de fantastique car allant au-delà de ce que l'on

72 Ibid. Tome II. Page 741.

73 Ibid. Page 647.

74 Ibid. Page 488.

75 Ibid. Tome I. Page 883.

76 Roland, Barthes. *Essais critiques*. Seuil, Paris, 1991.

pensait possible : comme Noirtier qui, au grand malheur de son fils, trouve une manière de déplacer le langage pour faire sens, le récit de *Monte-Cristo* devient cette forme de langage pensé, différent, mais tout aussi, voir même plus, signifiant et permettant une mise en relation avec son interlocuteur, ici, le lecteur. En faisant du récit une autre forme de langage, on comprend ici comment Monte-Cristo dépasse le simple problème de la représentation du réel en en faisant un lieu d'exploration du monde via, par et pour le langage. Après avoir étudié le langage pensé, il nous faut donc étudier le langage révélant. Faire sens implique nécessairement le problème de la signification dans la représentation : sens caché, sens perçu, sens révélé. Ainsi "*le langage est-il seulement symptôme et mystification ou bien peut-il être aussi manifestation d'un sens, voire du sacré ?*"⁷⁷.

3. Perception, représentation : mensonge, libération.

*"La pensée doit saisir du regard ce qui s'entend. Elle saisit alors ce que l'ouïe n'a jamais saisi auparavant. La pensée est une saisie par l'ouïe, qui saisit par le regard"*⁷⁸

Voir par les mots, percevoir, donc, une autre image de la réalité, celle que l'on entend, celle que l'on lit. Question d'images, le livre nous donne à voir une réalité, mais quelle réalité ? Quels rapports entretient la réalité romanesque avec la perception et la représentation ? *Monte-Cristo* nous présente un monde où les personnages aiment à raconter et se raconter. Leurs paroles deviennent de véritables lieux de mise en scène de la réalité, bien plus fortes en intensité que ne l'est cette dernière : "*je suis convaincu que dans votre bouche le récit m'impressionnera presque autant plus que la vue pourrait le faire*"⁷⁹. Dumas fait de la réalité dans son roman quelque chose qui se raconte et se vit par les histoires, nous étudierons plus tard la question des histoires dans l'histoire, ici nous nous intéresserons à la nouvelle perception proposée par Dumas, aussi bien dans le roman que dans l'acte de lecture. Nous allons étudier dans cette partie les rapports qui s'établissent dans l'acte de lecture de *Monte-Cristo* entre perception et représentation dans la fiction.

3. a) Fiction et imagination : quelle perception ?

L'idée radicale du mensonge chez Nietzsche permet de penser le mensonge littéraire comme nécessaire au monde : "*nous avons besoin du mensonge pour nous rendre maître de cette réalité, autrement dit pour vivre*"⁸⁰.

⁷⁷ Jean, Grondin. *Que sais-je ? Paul Ricoeur*. PUF, Paris, 2013. Page 79.

⁷⁸ Heidegger. *Le principe de raison*, Gallimard, Paris, 1986. Page 126.

⁷⁹ Alexandre, Dumas. *Le Comte de Monte-Cristo*. Tome I. Pocket Classique, Paris, 1995. P. 527.

⁸⁰ Nietzsche. *Oeuvres philosophiques complètes. Tome XIII. Fragments posthume : Automne*

En illustration nous pouvons citer le film *La rose pourpre du Caire*⁸¹, lorsque les personnages sortent de l'écran de cinéma le public s'enfuit de la salle, dans un chaos paniqué. Une spectatrice dit que si l'illusion cinématographique n'est plus, alors la vie ne vaut pas la peine d'être vécue. Cela illustre la nécessaire barrière qui unit l'œuvre d'art et son interlocuteur : tout comme dans la relation avec autrui, quelque chose doit m'échapper, rester mystérieux ou illusoire, car si les deux parties s'unissent totalement, la relation n'a plus lieu d'être, et le mouvement créateur qu'elle suppose s'annule. Ainsi la barrière fictive, loin d'être négative, devient, au contraire, ce qui donne son statut particulier et sa force à l'œuvre d'art en général, et, ici, à l'œuvre littéraire. Dantès expérimente lui-même ce besoin de fermer les yeux pour mieux imaginer :

"D'abord il ferma les yeux, comme le font les enfants, pour apercevoir, dans la nuit étincelante de leur imagination, plus d'étoiles qu'ils n'en peuvent compter dans un ciel encore éclairé, puis il les rouvrit et demeura ébloui"⁸².

La perception devient ici quelque chose qui peut se vivre dans son imagination, sans perdre la moindre parcelle de ses qualités. Dumas en écrivant *Monte-Cristo* inclut dans sa narration une idée et étude de notre relation à la fiction. La perception fictive devient ici objet mais aussi effet du texte: si les personnages en font l'expérience, les lecteurs n'y échappent pas non plus. Les références dans le texte ne renvoient pas nécessairement à une réalité extérieure, mais le lecteur y trouve un sens. On peut ici citer l'analyse faite par Ricoeur des textes religieux : la nomination de Dieu dans la bible fait sens pour un croyant, pourtant elle ne renvoie pas à une référence dite "réelle", pourquoi ? Car, grâce à l'herméneutique, le langage devient expression de l'expérience de la vie. Le texte littéraire renvoie donc au monde de l'oeuvre, c'est-à-dire à "*l'ensemble des références ouvertes par le texte*" et "*qui désormais sont offertes comme des modes d'être, comme des dimensions symboliques possibles de notre être-au-monde*"⁸³. L'histoire devient une perception de la réalité ouverte sur nos possibles. La croyance et le fait de se plonger dans une œuvre littéraire font du lecteur un être ouvert aux possibles, qui accepte l'idée selon laquelle notre vie mérite d'être racontée. Ainsi le lecteur passe de l'état de contemplation à l'état d'insertion : la lecture suppose un effort dans la perception et devient lieu d'un exercice, de fabrique d'expériences. On retrouve cette idée dans la notion de catharsis : la perception d'une réalité fictive empiète sur le monde du lecteur en devenant la source d'une remise en question / d'une

1887 - *Mars 1888*. Gallimard, Paris, 1976.

81 Woody Allen. *La rose pourpre du Caire*. Film de 1985.

82 Alexandre, Dumas. *Le Comte de Monte-Cristo*. Tome I. Pocket Classique, Paris, 1995. P. 324.

83 Paul, Ricoeur. *Ecrits et conférence 2. Herméneutique*. Seuil, Paris, 2010. Page 113.

révélation qui refaçonne sa propre réalité. Ainsi le plaisir du texte n'est pas produit par un rapport mimétique de simple imitation mais par un rapport de désir / de production⁸⁴. La perception mensongère devient ici activité créatrice de part la distance qu'elle instaure via l'illusion. "*Un livre se survole ou se dévore ; on le parcourt ou l'on est plongé dedans : il est un espace singulier, un objet que l'on peut s'incorporer*"⁸⁵. Cette définition du livre comme espace spatio-temporel permet de comprendre en quels sens la perception littéraire lui permet de devenir le lieu d'une expérience réelle et effective. Cependant afin de justifier totalement cette idée il nous faut par la suite étudier son rapport à la représentation : quelles représentations sont engendrées par cette perception littéraire ?

3. b) *Représentation en retrait.*

Bachelard traite le problème de la représentation en littérature. Il nous parle du problème auquel se confronte le sculpteur qui ne pourra pas créer l'illusion de l'immatérialité. Au contraire de la littérature qui, avec la description et/ou l'abstraction, peut rendre compte d'une réalité illusoire car les mots n'ont pas de barrières si ce n'est celles qu'ils se créent : tout est représentable en littérature⁸⁶. Cependant rien ne nous garantit que ces représentations ne soient pas là pour nous induire en erreur : comme Monte-Cristo manipule les perceptions et représentations de Franz D'Épinay dans la grotte de Simbad le marin en instaurant un environnement enivrant et onirique, peut-être Dumas fait-il de même avec son lecteur. Cela nous amène à nous demander si il existe un accès direct aux choses que la fiction nous fait perdre, ou bien si la réalité se trouve dans la représentation que l'on se fait de ces choses ? La question des représentations en art peut-être déplacée grâce à la distinction opérée par Schopenhauer. Pour ce dernier nous sommes les esclaves du vouloir, et seul l'art permet de se détacher de cette volonté néfaste. L'art permet l'époché qui, elle, permet une libération. En effet grâce à l'art nos idées ne sont plus déviées par le vouloir : "*le plaisir esthétique naît d'un exercice de la faculté de connaître indépendant de la volonté*"⁸⁷. L'art permet de sortir de son individualité et, donc, de cesser de considérer les choses de manière intéressée via une contemplation pure. Sachant que l'état contemplatif chez Schopenhauer

84 Roland, Barthes. *Le plaisir du texte*. Seuil, Paris, 1973. Page 74/75.

85 Corpus, *Le lecteur*. III. Portrait du personnage en lecteur. Introduction. Flammarion, Paris, 2012. Page 13.

86 Gaston, Bachelard. *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. Livre de poche, Paris, 1992.

87 Schopenhauer. *Le monde comme volonté et comme représentation*. Édition numérisée par Guy MEFF. www.schopenhauer.fr. Paragraphe 38, Page 461.

correspond à un état qui nous arrache à la subjectivité et à la servitude de la volonté : ce qui nous permet d'entrer dans "*un autre monde, où il n'y a plus rien de tout ce qui sollicite notre volonté et nous ébranle si violemment*"⁸⁸. La contemplation devient, non pas inaction, mais retrait vis-à-vis du principe de raison. En ce sens les représentations que nous inspire le monde romanesque ne peuvent pas être déviées ou polluées par nos vœux. Elles échappent donc à la critique des représentations illusives. D'autant plus que le texte littéraire n'est pas une réalité objective car il est "*une mise à disposition de points de vues sur cette réalité*"⁸⁹: "*le texte n'acquiert sa réalité que par l'opération du lecteur réagissant à ce que le texte lui propose*"⁹⁰. On aperçoit ici l'importance du rôle du lecteur dans la constitution du monde romanesque : il est celui qui "*donne existence au texte, avant de lui donner sens, il le constitue*"⁹¹. Ainsi avec l'interprétation le lecteur constitue le monde grâce au retrait que suppose l'acte de lecture. Ici encore nous retrouvons un possible parallèle entre la lecture et l'épochè : le signe nous met d'abord en retrait du monde, puis il y a une réversion et il devient révélateur de ce même monde. Comme les métaphores, "*Rien ne les explique, et elles expliquent tout*"⁹², la représentation littéraire est lieu d'expérimentation de la perception et la représentation de la réalité qui, après nous en avoir éloigné, nous permet de mieux la comprendre. Il faut alors nous interroger sur cette révélation et mise en lumière que permet la réversion. Après le retrait et la suspension, quelle connaissance se met en place dans l'esprit du lecteur dans l'expérience qu'il fait du monde de *Monte-Cristo* ?

C) Phénomène littéraire et connaissance : quel dévoilement pour la fiction ?

1. Théorie et expérience

Étudier le problème de la connaissance revient à étudier l'opposition classique entre théorie et expérience qui semblent être ses deux sources logiques. La théorie est une recherche organisée et abstraite à propos d'un concept ou un ensemble de concepts, définissant des lois et des principes de connaissances. L'expérience se définit, elle, comme acquisition d'informations, de connaissances dans la confrontation de l'homme avec le monde. Ainsi théorie et expérience sont deux concepts entretenant des rapports très

88 Ibid. Page 466.

89 Wolfgang, Iser, *L'appel du texte*. Allia, Paris, 2012 pour la traduction française. Page 17.

90 Ibid.

91 Corpus, *Le lecteur*. III. Portrait du personnage en lecteur. Introduction. Flammarion, Paris, 2012. Page 15.

92 Gaston, Bachelard. *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. Livre de poche, Paris, 1992.

conflictuels, car semblant s'opposer naturellement. Cependant après l'étude que nous venons de faire en seconde partie, nous pouvons dire que l'acte de lecture permet de les unifier, mettant alors en place un nouveau savoir, mélangeant les qualités de ces deux concepts. En les unifiant, on dépasse leur propre limite : la théorie n'est plus considérée comme questionnement abstrait, aveugle et l'expérience n'est plus réduite à l'illusion sensible d'un monde. "*Il me semble que je lis [...] une chronique pleine d'intérêt*"⁹³ s'exclame Dantès en écoutant Faria : ici le fait de lire et d'écouter se mélange dans l'expérience de la rencontre que permet le discours. L'histoire et la théorie se rencontrent dans l'expérience réelle de la voix : les liens et les frontières entre les deux sont floutées dans le récit. En effet ce dernier est théorie du réel, sorte d'analyse romancée de la réalité, permettant de faire l'expérience du monde du livre, et du monde réel. Le récit nomme, dit et : « *Nommer, c'est appeler par le nom. Nommer est appel. L'appel rend ce qu'il appelle plus proche* » et « *Dire veut dire : montrer, laisser apparaître, donner à voir et à entendre* »⁹⁴. La théorie est ici appel, elle n'est plus principe figé, et devient expérience car elle suppose un effort de la part du lecteur. En montrant, le récit laisse apparaître, donne à voir et à entendre, mais dans cet appel demeure une part de mystère et de recherche que doit faire le lecteur en s'impliquant lui-même dans le récit : le dévoilement et la connaissance qui en ressortent sont donc un mélange de théorie et d'expérience, mélange nouveau aux conséquences originales que nous allons étudier dans cette partie. L'opposition théorie / expérience, nous la retrouvons dans l'opposition phénoménologie / herméneutique : la phénoménologie s'apparente à l'expérience, et l'herméneutique à la théorie.

De part sa position originale en lui-même et dans le monde, l'être ne peut pas faire l'objet d'un solipsisme, d'une étude de la conscience originelle, car il doit faire l'objet d'une recherche, c'est un phénomène qui s'interprète lui-même pour se connaître, et qui interprète le monde qui l'entoure : mais pas d'interprétation sans description, la phénoménologie ne peut donc pas être sans l'herméneutique, et l'herméneutique ne peut pas être sans la phénoménologie. Le récit littéraire devient ici un outil phénoménologique de description du monde qui s'unit tout naturellement à l'herméneutique de part sa qualité fictionnelle. Ainsi le monde créé par le livre devient lieu de recherche pour l'être, qui apprend à y connaître le monde, les autres et lui-même. En illustration de cette théorie, on peut citer Paul Klee, peintre Allemand, qui dit « *L'art ne reproduit*

93 Alexandre, Dumas. *Le Comte de Monte-Cristo*. Tome I. Pocket Classique, Paris, 1995. P. 253.

94 Heidegger. *Acheminement vers la parole*. Gallimard, Paris, 1976.

pas visible. Il rend visible »⁹⁵, donc de donner vie au sens, et non pas à la forme du réel. L'homme peut s'interpréter et interpréter. Le récit littéraire, comme la description phénoménologique, lui permettent de voir et percevoir les choses. En joignant cette recherche à l'herméneutique, il est possible de dépasser la forme pour trouver le sens. En liant perception et représentation, théorie et expérience, phénoménologie et herméneutique, le récit littéraire ouvre à de nouvelles formes de dévoilement du monde.

1. a) *Alethéia.*

Chez Bachelard l'imagination imagine ce que l'œil ne voit pas : c'est par l'abstraction que toutes pensées se construisent⁹⁶. C'est en projetant son esprit dans les choses que l'imagination opère une rupture avec le réel. L'image est la projection du mouvement interne de l'esprit avec lui-même : ainsi le langage poétique est ce qui nous permet de mettre au jour les dessous du psychisme. En effet, c'est par la projection de l'esprit dans les choses que l'esprit rompt avec ces choses : ainsi il fait du monde de la perception un monde à moi via la projection. On assiste ici à une manière de dé-réaliser le réel en projetant le moi dans le non-moi. La science opère également une forme de déréalisation. Cependant elle se distingue de l'imagination en ce que sa finalité est la construction technique d'une pensée mathématique. Les deux pensées (imagination / scientifique) sont deux manières de prendre de la distance vis-à-vis du réel pour Bachelard, nous allons ici étudier quels effets l'imagination produit, via ce processus de distanciation, sur la mise en lumière de la vérité. La lecture, elle, permet de lier imagination et science, théorie et expérience dans le positivisme de l'abstraction. En construisant des images à partir de ce que l'on ne peut pas voir, la théorie complète l'expérience, et elles révèlent, alethéia, la réalité. On retrouve ici la notion de symbole qui permet d'illustrer cette révélation du réel par la fiction. Le symbole devient révélateur de ce qu'est l'homme : "*à partir de symboles*" on peut "*élaborer des concepts existentiels*", "*des structures de l'existence*"⁹⁷. Ainsi les symboles de Monte-Cristo deviennent des révélateurs de concepts et structures réelles : le monde Parisien, les symboles du mal etc sont des socles qui, mis en contact avec le lecteur, deviennent des révélateurs. Heidegger confirme notre idée lorsqu'il dit : "*l'émergence qui toujours a duré et dure est nommée dans le mot [...] lorsqu'il*

95 Paul, Klee. *Théorie de l'art moderne*. Gallimard, France, 1998.

96 Propos recueillis lors du séminaire du 09.11.2015 au fond Ricoeur, exposé l'imagination productrice.

97 Paul Ricoeur. *Philosophie de la volonté, Tome II : Finitude et culpabilité*. Aubier, Paris, 1988. Page 487.

*est pensé en même temps que dit*⁹⁸. Cette action binaire de penser et dire a lieu lors de la lecture qui permet alors l'émergence/la révélation. En atteste la puissance des révélations du nom de "Dantès" à la fin du livre. Ce nom est chargé de symboles : pour chaque personnage il représente quelque chose de différent, tout comme pour le lecteur. Au-delà du nom, il est devenu un mythe, et lorsque, à chaque fois, le comte révèle son identité, le lecteur tremble en même temps que le personnage. Le nom Dantès est pensé par le personnage comme par le lecteur, en même temps qu'il est dit (doublement dit, par le personnage, en général Monte-Cristo, et par le lecteur qui murmure ce terrible nom lors de la lecture). La révélation de l'identité de Monte-Cristo, très théâtrale, illustre cette double nomination-diction de la révélation, aletheia c'est dire et penser à la fois. Cependant la vérité aime à se cacher : Heidegger nous dit qu'il y a une inclinaison nécessaire entre le se-cacher et le se-dévoiler car l'un garanti son être à l'autre : "*c'est seulement dans une telle inclinaison que chacun accorde à l'autre son être propre*"⁹⁹. Le dévoilement a donc besoin du voilement. Cette idée de l'éclaircissement par le noir nous permet d'aborder un des thèmes cher au monde de *Monte-Cristo* qui va nous amener à mieux comprendre la révélation particulière qui se met en place dans le roman de Dumas : l'apologie de l'obscurité.

1.b) *L'apologie de l'obscurité.*

Dans son mythe de *La Caverne* Platon nous dit que l'homme doit se défaire des chaînes l'enfermant au fond de la caverne où des ombres le bercent d'illusions, afin d'entamer le chemin vers le haut de la grotte, vers le jour, la lumière, la vérité. Au contraire, Dantes, lui, découvrira la vérité en descendant au plus profond du gouffre, à la fois physique et mental. Son personnage passera du bonheur aveugle de sa vie parfaite à Marseille (travail ou tout lui réussi, père aimant, jeune et belle fiancé qui l'attend : "*le bonheur aveugle, je crois, encore plus que la fierté*"¹⁰⁰) à l'enfermement révélateur qui lui permettra de devenir ce sur-homme au regard infaillible qu'est Monte-Cristo. Le roman de Dumas peut-être qualifié de contre caverne de Platon, car il s'apparente à une phénoménologie de l'obscurité, un roman de mise en lumière par l'aveuglement. Tout commence par la descente aux enfers d'Edmond : de prison en prison, il arrivera même à aller encore plus profond que sa cellule, lorsqu'il est enfermé au cachot, avec Faria, les fous avec les fous, comme dit le geôlier. Cette

98 Heidegger. *Essais et conférences. "Alethéia"*. Gallimard, Paris, 1998. Page 326.

99 Ibid. Page 328.

100 Alexandre, Dumas. *Le Comte de Monte-Cristo*. Tome I. Pocket Classique, Paris, 1995. P. 57.

descente aux enfers permet à Edmond de lever le voile qu'il avait sur les yeux en étant libre : "*Aveugles...*"¹⁰¹ murmure-t-il à la fin du livre, lors de la visite de son propre cachot, à propos des hommes qui le surveillaient et n'ont rien vu du plan que Faria et lui avaient mis en place. Dans *Monte-Cristo* ce sont, paradoxalement, les prisonniers et les hommes de l'ombre qui possèdent la vérité et la puissance : "*je me suis procuré la lumière*"¹⁰², dit Faria à Dantès, expliquant qu'il a créé la lumière dans le noir. On remarque ici que la notion de mise en lumière n'a de sens que si on la place dans un contexte d'obscurité, de noirceur : au lieu de sortir du noir pour aller vers la lumière du jour, Dumas propose d'illuminer les ténèbres pour voir ce qui s'y trouve. Car "*qu'eussiez-vous fait libre ? [...] - Rien, peut-être [...]*"¹⁰³. La connaissance et la sagesse se creusent, c'est dans l'obscurité que l'esprit de Faria s'est développé. Le savoir est, comme le mythe du trésor, enfoui au centre de la terre. C'est ce qu'indique le chapitre XXIV intitulé "Éblouissement" racontant le retour à la terre d'Edmond, qui s'enfonce dans les profondeurs de l'île de Monte-Cristo pour découvrir le trésor. Paradoxe de l'éblouissement quand on descend au fond de la terre dans une grotte : la lumière vient des ténèbres.

Edmond est, depuis le début, un personnage lié à l'obscurité : "*cet œil du marin exercé aux ténèbres et accoutumé à l'espace, l'obscurité de la nuit*".¹⁰⁴ Son initiation passe par la solitude, la peur, l'enfermement et, finalement, une persévérance vers le bas (tentative de suicide, le trou qu'ils creusent ensemble avec Faria, la renaissance dans la mer...). Dumas nous présente un monde où c'est à l'extérieur, en pleine lumière, que règnent le chaos et l'illusion, tandis que c'est dans le cachot que le sage se découvre et découvre le monde. Le retranchement, que l'on peut comparer à l'épochè ou l'acte de lecture, permettrait donc la révélation. C'est en étant un mort vivant que Dantès accède au statut de sur-homme :

"trop de diamants, d'or et de bonheur rayonnent aujourd'hui sur les verres de ce miroir où Monte-Cristo regarde Dantès ; cache ces diamants, souille cet or, efface ces rayons ; riche retrouve le pauvre ; libre, retrouve le prisonnier, ressuscité, retrouve le cadavre"¹⁰⁵

Apologie du mort vivant comme sur-homme, connaisseur libre et tout puissant. L'aveuglement vient des richesses matérielles du monde Parisien clinquant et brillant, liberté illusoire du monde réel. Par son personnage de l'ombre, le roman de Dumas condamne la lumière du jour pour faire de la nuit et

101 Ibid. Tome II. Page 693.

102 Ibid. Tome I. Page 224.

103 Ibid. Page 226.

104 Ibid. Page 115.

105 Ibid. Tome II. Page 690.

de l'obscurité les conditions permettant au vrai de s'accomplir : en atteste la résolution de l'énigme de la richesse des Spada par Faria. Ce dernier l'a résolu en jetant la lettre au feu. L'encre mystère n'apparaissait qu'une fois mise en contact avec une vive chaleur. C'est dans la destruction par le feu, symbole des enfers, du mal, du centre de la terre, que se révèle le grand secret, la richesse et la lumière du savoir. Apologie de l'obscurité donc, l'alethéia de Dumas, passe par un voyage au centre de la terre.

"Les arbres [...] ne plaisent que parce qu'ils font de l'ombre, et l'ombre elle-même plaît que parce qu'elle est pleine de rêveries et de visions"¹⁰⁶: Dumas nous parle ici de l'inspiration que provoque l'ombre, illustrant que la connaissance s'acquiert, dans le roman, par l'expérience du néant. L'auteur redéfinit donc ce concept que l'on associe généralement à la destruction. Ici l'ombre, l'obscurité et les ténèbres deviennent sources de rêveries et d'inspiration. En altérant la définition première des termes, Dumas crée une idée. Nous allons désormais nous intéresser à la façon dont l'altération du monde présente dans le récit permet de rendre effective et réelle l'apologie de l'obscurité.

2. Altération et révélation.

2. a) Cosmo-poiesis

Louis Aragon¹⁰⁷ nous dit du roman qu'il doit permettre d'arriver à une connaissance intuitive du réel (selon une méthode poétique). Le roman est présenté par lui comme un véritable moyen de parvenir à des connaissances. Nous allons ici nous servir du plaidoyer en faveur du roman réaliste qui ouvre la postface des *Cloches de Bâle* :

- "1. Le roman postule toujours l'existence du réel (on pourrait parler de sa fonction référentielle)
2. Il satisfait un besoin essentiel de l'homme en lui permettant de comprendre les aspects les plus secrets du monde et ses variations [...]
3. Ceux qui [...] condamnent la fiction romanesque confondent le roman de consommation [...] avec celui qui remplit vraiment sa fonction de dévoilement du réel [...]
4. [...] le détour par la fiction est indispensable à la révélation de la vérité [...] problématique du mentir vrai"

Nous retrouvons ici l'idée du mentir-vrai, déjà étudiée dans la partie sur le mythe, qui nous permet de comprendre comment la constitution du monde dans le roman permet de mener à une connaissance véritable. Pour ce faire il nous faut passer par l'étude des liens existants entre subjectivation et

¹⁰⁶ Ibid. Tome I. Page 708.

¹⁰⁷ Nadine, Tournel. Jacques Vasseviere. *Littérature : textes théoriques et critiques*. Armand Colin, Paris, 2010. Chapitre 13 : le roman en question. Texte 63. Louis Aragon, "C'est là que tout a commencé..." (1965).

constitution du monde. La subjectivation est le processus par lequel un individu se rencontre lui-même et cela est indissociable d'une cosmo-poïesis (constitution du monde comme exercice de l'imagination). Pour ce faire nous allons nous référer à l'étude qu'en a faite Simon Castonguay¹⁰⁸. Ce dernier demande de quelle manière la subjectivation du soi est un processus répondant à la constitution du monde sur le champ phénoménologique. Il explique cela en nous disant que l'invention est en réalité une constitution, c'est-à-dire une reconnaissance du soi liée à une ouverture du soi au monde en tant que possibles. Ainsi l'événement du soi produit un besoin du monde, mais il produit également un monde. Castonguay nous dit que le monde ne pourra devenir vrai qu'au prix d'un changement, d'une altération, rendu possible par la suspension du monde empirique. La mise en récit devient une ouverture au monde : c'est en s'éloignant du monde et en le racontant que l'homme rend supportable sa vie empirique. La relation de l'homme au monde est ici décrite comme indirecte et métaphorique permettant une ré-écriture et re-description du monde. Or c'est cela même que permet l'acte de lecture : afin que se déploie le monde fictionnel, le lecteur se doit de suspendre sa relation au monde empirique. On fait ici l'expérience de la négativité productrice : la perte du monde, loin d'être quelque chose de négatif, devient condition de la liberté et de ré-actualisation de l'existence. On retrouve ici l'idée développée dans le roman de Dumas selon laquelle le passage par l'obscurité est constitutif de la connaissance. Thèmes et effets du *Comte de Monte-Cristo* se rencontrent ici une fois encore. Comprendre et connaître le monde passe donc par une altération de ce dernier, on rencontre ici l'idée de la phénoménologie comme agir perturbateur, que nous allons étudier en dernière sous partie.

2. a) *La phénoménologie comme agir perturbateur.*

Mise en suspension, mise en tension. Le récit littéraire devient une forme de description phénoménologique qui fait se rencontrer, et met en tension (comme le fait la métaphore chez Ricoeur) deux termes incompatibles du point de vue littéral : elle suspend la référence ordinaire que l'on donne aux choses pour nous montrer comment elles sont dans leur être. En ce sens le geste littéraire devient une manière unique de dire les choses : à la fois théorie et action, le récit, par ses images et ses symboles, dit l'ineffable. Produisant une vision chez le lecteur, il nous fait comprendre, percevoir et penser le monde. On

¹⁰⁸Simon Castonguay. *Invention de soi et poétique du monde*. Conférence extraite du colloque "Subjectivité et identité. Approches croisées" du 28-29 novembre 2014. Disponibles sur Youtube. Page du Fond Ricoeur.

remarque ici la fonction pratique de la littérature qui permet, par l'exploration du réel, de faire voir les choses autrement. En ce sens elle est une phénoménologie de l'agir perturbateur : description et étude des phénomènes, elle est en même temps dissidence, agent perturbateur car remise en cause du monde communément connu. Cet esprit de la remise en cause on le trouve chez Faria qui symbolisera cette agir perturbateur pour Dantès. En effet c'est lors de leur rencontre qu'Edmond entamera la processus de redéfinition du monde (que le lecteur entamera lui, lors de la lecture) : Faria, père spirituel et maître de la sagesse, brisera toutes les idées et images qu'avait le naïf Edmond sur son monde environnant. C'est à la suite de cette perturbation que le monde est constitué, connu mais jamais achevé : c'est également en ce sens que la phénoménologie du livre est agir, elle ne connaît pas d'achèvement. Le monde ne peut, et ne sera jamais entièrement décrit et connu, il a besoin de cette perturbation que la littérature lui impose en l'étudiant, le changeant et l'imaginant. L'imagination littéraire devient une autre manière de faire sens mais aussi référence : d'où le mélange de phénoménologie et d'herméneutique, de description et d'interprétation du monde, pour remettre en cause la vision scientifique et déterministe du monde. Sans faire une théorie relativiste, nous faisons ici de la littérature une nouvelle forme de connaissance du monde via l'utilisation de la phénoménologie herméneutique dans la fiction.

On remarque à ce stade que l'étude de la constitution du monde passe toujours par l'idée de rencontre, aussi bien positive, que négative, association, qu'opposition. La connaissance du monde semble ne pas pouvoir être atteinte seul, peut-être est-ce pour cela que l'homme a créé la littérature ? En tous cas nous retrouvons ici l'idée de Balzac selon laquelle "*Lire c'est créer peut-être à deux*"¹⁰⁹. Lire serait donc rencontrer, dans un premier temps, le monde, que nous venons d'étudier, mais également l'autre. D'autant plus que la rencontre du soi avec autrui est bien souvent perturbation de ma propre perception, ainsi la phénoménologie comme agir perturbateur se rencontre également ici. Car percevoir le monde suppose forcément percevoir les êtres qui s'y meuvent. Tout comme les étapes de la phénoménologie de Husserl, nous allons désormais nous intéresser à la constitution d'autrui dans le roman : quel autre rencontre le lecteur dans la figure des personnages du *Comte de Monte-Cristo* ?

109 Balzac. *La Comédie humaine, Volume XI. "Physiologie du mariage"*. La Pleiade, French & European Pubns, 1980. Page 1019.

II. Lecture du *Comte de Monte-Cristo* : phénomène intersubjectif.

Jouer.

La littérature est une manière de dire quelque chose sur le monde, et le récit s'adresse toujours à quelqu'un : le lecteur. Mais "*Sur la scène du texte, pas de rampe : il n'y a pas derrière le texte quelqu'un d'actif (l'écrivain) et devant lui quelqu'un de passif (le lecteur)*"¹¹⁰ : l'auteur n'est pas derrière le texte comme un chef d'orchestre manichéen, mais perdu au milieu de la narration. La relation intersubjective se met en place entre le lecteur et l'auteur, mais également avec l'œuvre en tant que telle, qui, nous le verrons, devient une altérité propre. L'expérience de la lecture est fondamentalement expérience de l'altérité et altération de soi. En étant rencontrée, elle devient événement car appel à l'intersubjectivité et, donc, à la fissure car ce qui m'apparaît m'échappe toujours en même temps, comme nous l'a appris Husserl dans ses *Méditations Cartésiennes*¹¹¹. C'est à la fois la force et l'aspect inquiétant de nos relations à autrui : je ne peux jamais totalement le connaître ou le posséder, une partie de lui me demeurera toujours étrangère. Ainsi en s'ouvrant à l'autre, on s'ouvre au risque, au danger. Le récit devient cet autre car une relation d'échange s'établit entre lui et moi mais surtout car il m'échappe toujours également. *Le Comte de Monte-Cristo* n'existe pas que dans ma lecture, il possède une existence propre et indépendante, aussi bien dans l'imaginaire collectif, qu'en tant que phénomène, d'où le fait qu'il n'appartienne à personne et que, peut-être, il ait suscité tant de fascinations et de créations à posteriori. L'ambivalence et le danger de la relation à l'autre sont illustrés dans *Monte-Cristo* par le sentiment quasi-mortel qui unit les amants. En effet, dans le roman, chaque être aimant se dit prêt à mourir pour l'être aimé :

- " - J'aime Edmond Dantès [...]
- Et vous l'aimerez toujours ?
- Tant que je vivrais. [...]
- Mais s'il est mort ?
- S'il est mort, je mourrai."¹¹²
- "C'était en effet Morrel, qui depuis la veille ne vivait plus"¹¹³
- "- Cela veut-il dire que si je te quittais, Haydée...
- Je mourrais, mon seigneur, oui !"¹¹⁴

L'amour dans le roman illustre les extrêmes que peuvent atteindre nos relations à autrui. Idéal littéraire du sacrifice amoureux, le fait d'être prêt à mourir, ou vouloir mourir, pour l'être aimé, illustre une certaine perte de soi dans

110 Roland, Barthes. *Le plaisir du texte*. Seuil, Paris, 1973. Page 25.

111 Husserl. *Méditation Cartésiennes*. Librairie philosophique Vrin, Paris, 2000.

112 Alexandre, Dumas. *Le Comte de Monte-Cristo*. Tome I. Pocket Classique, Paris, 1995. P. 50.

113 Ibid. Tome II. Page 139.

114 Ibid. Page 751.

nos relations à l'autre, une déstabilisation et une remise en cause de notre propre intégrité. L'autre devient cet agir perturbateur, qui, si il est danger, est également source d'une vive fascination de part cet aura de mystère que je rencontre en me confrontant à lui, qui crée un besoin, une dépendance. On pourrait, peut-être, la encore, parler de pharmakon ? L'autre comme poison-salvateur. Mais quel échange et quel autre ? Car le phénomène littéraire n'implique pas la même relation intersubjective qu'avec un autre homme. A quel autre nous confrontons nous en lisant le roman de Dumas ? Avant tout, on se confronte à la figure de Monte-Cristo représentant de l'altérité pure : l'Autre, l'insondable, le dangereux, le fascinant. On peut dire du *Comte de Monte-Cristo* qu'il s'apparente à un roman d'apprentissage de l'altérité par et grâce au personnage de Monte-Cristo qui symbolise et fait vivre les divers liens et facettes des relations qui nous unissent aux autres. Ainsi le roman de Dumas permet au lecteur de faire triplement l'expérience de l'altérité, et ces trois expériences seront les socles fondant nos trois parties. Tout d'abord, il nous faudra étudier à quel autre le lecteur se confronte lorsqu'il rencontre le personnage de Monte-Cristo, altérité fondamentale car personnage fictif, mais, surtout, surhomme fascinant. Nous analyserons toutes les facettes constituant ce personnage en une sorte de figure mythique de l'altérité, ainsi que la manière dont il nous échappe dans sa puissance, pour enfin se demander dans quelles mesures la reconnaissance avec le lecteur est possible, et comment. Dans une seconde partie nous élargirons la question de l'intersubjectivité à l'œuvre de Dumas en elle-même et nous étudierons les différents types de dialogues qui s'instaurent avec son lecteur, qui deviennent les illustrations des possibles de nos relations avec autrui (filiation, assimilation, transmission, manipulation, création). Enfin, nous traiterons de la plus grande altérité que le lecteur découvre en lisant *Monte-Cristo* : lui-même. En effet, nous verrons que lire c'est apprendre à sortir hors de soi, notamment dans, par et grâce aux personnages, afin d'apprendre à jouer de soi, et à soi, comme nous le montre si bien ces acteurs de la vie Parisienne. Ainsi nous étudierons la manière dont, aussi bien dans le roman même, que dans l'acte de lecture, le "je" apprend à être autre que lui-même, dans sa confrontation à l'altérité.

A) Monte-Cristo : l'Autre.

*"Je suis un de ces êtres exceptionnels"*¹¹⁵

Nous pouvons parler, à propos d'Edmond Dantès, d'identité perdue. En

115 Ibid. Tome I. Page 750.

effet cette dernière est fabriquée et façonnée par d'autres que lui, à son insu : Danglars le fait Bonapartiste, Villefort le fait disparu... Son identité ne lui appartient plus, pas plus que son histoire, ni son nom : *"un nom d'ami perdu [...] Edmond Dantès !"*¹¹⁶. Spectateur de sa propre misère, il comprendra, au fond de son cachot, comment ses ennemis se sont servis de son personnage pour façonner leur propre identité et leur propre histoire. Nous pouvons dire que c'est peut-être grâce à cette perte, cette altération de lui-même, qu'il deviendra ce surhomme, unique et différent : *"vous ne faites rien et vous n'avez rien comme un autre"*¹¹⁷, *"vous être l'homme des prodiges"*¹¹⁸. Dans sa différence, Monte-Cristo devient phénomène en tant qu'anormalité, ou, plutôt, surhumanité ? En tous cas, il se distingue, diffère et joue de nos normes et codes. Personnage ambivalent et mystérieux, il est, dès le début, présenté et décrit comme un être lié au danger : *"il y avait dans toute sa personne cet air calme et de résolution particulier aux hommes habitués depuis leur enfance à lutter avec le danger"*¹¹⁹. Personnage en danger ou dangereux ? Un peu des deux. De Dantès à Monte-Cristo, en passant par Simbad le marin et l'abbé Busoni, notre héros revêt mille et un visages, mais un trait demeure sans cesse : son ambivalence. En effet :

"Monte-Cristo n'a rien en apparence d'un héros positif : c'est un ange exterminateur et sanguinaire qui consacrerait l'essentiel des moyens que lui confère le trésor de Faria à faire le mal"¹²⁰

Un mauvais héros ? Comment le lecteur peut-il s'identifier à lui si il est, soit ce surhomme dépassant nos capacités d'entendement, soit un monstre maléfique ? Quelle identification peut bien en découler et pourquoi Dumas aurait-il choisi de faire de son héros un homme cruel ? Monte-Cristo est un personnage complexe, qui s'apparente davantage à une énigme que le lecteur tente de résoudre, qu'à un héros commun. Ainsi, en devenant énigme, le comte permet au lecteur de rencontrer l'altérité :

"le Comte de Monte-Cristo veut apparaître comme une énigme, mais ne donner à personne les moyens de la pénétrer et de la résoudre"¹²¹
 "vous demeurez toujours à l'état d'énigme"¹²²
 "cet homme était pour Franz une véritable énigme"¹²³

C'est en ce sens que l'on peut qualifier Monte-Cristo d'altérité totale : si autrui m'échappe en partie, je me reconnais dans la constitution physique tandis

¹¹⁶ Ibid. Page 773.

¹¹⁷ Ibid. Tome II. Page 219.

¹¹⁸ Ibid. Page 348.

¹¹⁹ Ibid. Tome I. Page 26.

¹²⁰ Pierre, Tranouez. *L'initiation par les gouffres "Le comte de Monte-Cristo ou l'initiation par les gouffres"*. Littérales n°13. 1994. Chapitre "Mort et transfiguration" page 57.

¹²¹ Alexandre, Dumas. *Le Comte de Monte-Cristo*. Tome I. Pocket Classique, Paris, 1995. Préface, page.6.

¹²² Ibid. Tome II. Page 90.

¹²³ Ibid. Tome I. Page 556.

qu'avec un personnage de littérature une barrière sépare déjà les deux entités : la fiction. Et cette barrière est ici renforcée par le pouvoir que l'auteur accorde à son personnage, en faisant un représentant type de cette énigme inquiétante et fascinante qu'est l'autre pour moi. Nous allons donc étudier dans cette partie ce complexe personnage qu'est Monte-Cristo et montrer comment il devient ce représentant de l'altérité. Mais nous allons également voir quelle relation intersubjective s'établit avec le lecteur, et comment cette relation est possible.

1. Le personnage mythe: l'autre comme paradoxe fascinant.

"- [...] mais c'est donc un Hercule tuant Cacus, que ce monsieur, un Persée délivrant Andromède ? [...]

- Ah ça ! mais c'était donc l'Arioste que cet homme?

- Non, c'était tout simplement le comte de Monte-Cristo"¹²⁴

"Je vous avais annoncé d'avance à mes amis comme un homme fabuleux, comme un enchanteur des Mille et une Nuits ; comme un sorcier du Moyen Âge"¹²⁵

Autant de qualifications mystiques, mythologiques, fantastiques et magiques pour qualifier le comte, en faisant un véritable mythe. La liste des citations illustrant l'ambiguïté de son identité est longue. Les personnages ne se lassent pas de lui trouver des noms et identifications toujours plus folles. C'est justement parce que le comte leur échappe et se détache de leurs normes sociales - tout en sachant parfaitement en jouer - qu'il suscite une si vive passion. Il est imprévisible, inconnu : son origine demeure secrète, ou, du moins très mystérieuse. Il semblerait que cela provienne de sa double identité qui provoque une double altérité : Dantes e(s)t Monte-Cristo. Bien que secrète, cette double origine fait du comte un personnage insondable. Son secret est si grand et si bien gardé, qu'il en devient impossible de savoir qui il est vraiment ainsi que ce qu'il souhaite. On remarque l'énorme changement instauré dans le passage de Dantès à Monte-Cristo : du héros exemplaire et typique, on passe au vengeur complexe, froid et imprévisible. Le mythe de Monte-Cristo s'est constitué autour de cette double et complexe identité. Nous allons donc, pour commencer, étudier la façon dont se construit le mythe du vengeur, via cette relation d'opposition / assimilation entre Edmond et son double : Monte-Cristo.

1.a) Le héros exemplaire.

La première caractérisation de notre personnage est celle du héros injustement puni, subissant les manigances immorales des représentants du mal. Le lecteur vit l'injustice avec Edmond : connaissant les dessous de la

¹²⁴ Ibid. Page 611.

¹²⁵ Ibid. Page 622.

trahison, Dantès apparaît d'autant plus comme le représentant des valeurs vertueuses. Ce candide héros possède toutes les qualités de la bonté et l'ignorance, en faisant un personnage pur :

"La première impression avait été favorable à Dantès"¹²⁶

"Je la préviens que je ne sais pas grand chose"¹²⁷

"je n'ai jamais eu ce qu'on appelle une opinion"¹²⁸

"je ne sais rien"¹²⁹

La première citation illustre la bonne impression que Dantès inspire, même au juge froid et rigide qu'est Villefort. Son discours naïf et humble continue de renforcer cette image du héros intuitivement bon et gentil, forgeant son statut de personnage en apprentissage. Cette première caractéristique lui permet d'accéder au statut de héros exemplaire, qui, par la suite, s'accroîtra encore grâce à ses qualités de justicier. En effet Edmond, tout comme Monte-Cristo par la suite, est toujours lié à des truands, des voleurs... des personnages "hors normes" donc, perçus en général comme "dangereux". Figure typique du héros le personnage-mythe opère un renversement des valeurs pré-établies :

"C'est étrange, murmura Dantès en riant, que ce soit parmi de pareils hommes que l'on trouve des preuves d'amitié et des actes de dévouement"¹³⁰

Ce sont bien souvent les personnages que l'on rejette à priori qui incarnent les valeurs justes et bonnes, et la haute société qui représente la véritable corruption. Issu de milieux pauvres ou modestes, les personnages peuvent s'élever au rang de héros car ils ont connaissance de la réalité de la vie, et se donnent pour mission de mettre leur qualité et capacité au service de ceux qui en ont le plus besoin, plutôt que de servir leurs propres intérêts. En cela Monte-Cristo se distingue, car son ascension est proprement vengeresse, individuelle. Cependant, il n'en demeure pas moins lié à des contrebandiers, bandits... et ne cesse de se qualifier de justicier. Atteste de sa bonté et son humanité de héros exemplaire, le sauvetage anonyme de la maison Morrel.

Le Comte de Monte-Cristo s'apparente donc, jusque dans son genre de roman feuilleton, à un roman du peuple, pour le peuple. Dantès, héros martyr, victime de la société et de l'injustice du système provoque la sympathie et la compassion du lecteur. Monte-Cristo, lui, apparaît comme le justicier, l'ange généreux et inconnu¹³¹: avec les Morrel, avec Mercedes et Albert lors de l'envoi

126 Ibid. Page 99.

127 Ibid. Page 101.

128 Ibid.

129 Ibid.

130 Ibid. Page 313.

131 Sur ce thème voir : Alexandre, Dumas. *Le Comte de Monte-Cristo*. Tome I. Pocket Classique, Paris, 1995. Page 768, 769, 770, 773.

de sa lettre pour les aider, lorsqu'il sauve Valentine et Maximilien... Monte-Cristo agit discrètement, mais efficacement : *"Le verre se trouvait au tiers plein, juste comme il était quand elle en avait jeté le contenu dans les cendres"*¹³². Main invisible et justicière qui révèle la tueuse de la maison Villefort, Monte-Cristo s'apparente au justicier de l'ombre, à la balance de la justice humaine :

"Je m'occupe [...] de rendre cet homme au bonheur ; je regarde cette restitution comme un poids jeté dans la balance en regard du plateau où j'ai laissé tomber le mal"¹³³

Héros exemplaire, qui devient mythe, aussi bien dans le récit, que dans le monde du lecteur. En effet dans le livre il deviendra un mythe inquiétant très tôt dans l'esprit de ses ennemis : de l'homme oublié, il deviendra l'homme imaginé et craint, comme nous le montre l'anticipation des bourreaux lorsqu'ils imaginent son possible retour et sa vengeance¹³⁴. Héros fantomatique et inquiétant, il est également mythe en tant que source d'inspiration romanesque pour son entourage (voir les imaginaires que provoque le comte chaque fois qu'il apparaît quelque part) : *"tant était grande, puissante et réelle l'influence de cet homme sur tout ce qui l'entourait"*¹³⁵. Ainsi, lors du premier déjeuner à Paris avec Morcerf et ses amis, chacun divague comme bon lui semble à propos de l'identité de ce fameux comte, dont le mythe est créé avant même son arrivée. Le héros devient mythe également lorsque son histoire devient un conte moral qu'il raconte lui-même à Maximilien afin qu'il continue d'attendre et espérer, alors qu'il croit Valentine morte. Enfin, lorsque le gardien du château d'If lui raconte l'histoire de ces deux prisonniers qui avaient trouvé le moyen de communiquer, puis comment le numéro 34 c'était enfui en prenant la place du mort, le numéro 27: il se fait raconter sa propre histoire, devenue mythe, jusque dans le récit¹³⁶. C'est donc en étant héros exemplaire, qu'il devient mythe, et en étant mythe, qu'il devient surhomme. En effet le mythe Monte-Cristo commence dans le cachot où, seul et dans le silence, il acquiert le savoir une fois rencontré cette altérité qu'est Faria. Mais la transformation effective n'a lieu qu'après son évvasion du château d'If : il deviendra surhomme en prenant la place du mort. Une fois de plus nous trouvons ici cette apologie de l'obscurité et l'idée que toute force vitale se trouve dans les ténèbres, la mort : *"Puisqu'il n'y a que les morts qui sortent librement d'ici, prenons la place des morts"*¹³⁷. Ainsi Edmond

132 Ibid. Tome II. Page 552.

133 Ibid. Page 745.

134 Sur ce thème voir Alexandre, Dumas. *Le Comte de Monte-Cristo*. Tome I. Pocket Classique, Paris, 1995. Pages 129, 169, 170, 171.

135 Ibid. Tome II. Page 7.

136 Ibid. Page 693.

137 Ibid. Tome I. Page 274.

Dantès devient Monte-Cristo, paradoxe du héros noirci par la violence de la réalité et le mal humain. Quelle identité en découle et comment se construit Monte-Cristo à la suite d'Edmond, c'est ce que nous allons étudier en seconde sous partie.

1.b. *Le sur-homme : entre Dieu et Démon.*

"je suis cosmopolite. Nul pays ne peut dire qu'il m'a vu naître"¹³⁸

Le comte est né de l'injustice humaine, sa condition d'être humain a été transcendée lors de la rencontre sublime avec l'abbé, et sa supériorité est née dans sa renaissance lors de l'évasion. Ainsi s'explique son mépris pour la race humaine. En tant que maître du savoir ;

"Morcerf avait cru être l'explicateur, et c'était lui au contraire qui faisait, sous la direction du comte, un cours d'archéologie, de minéralogie et d'histoire naturelle"¹³⁹

"A votre service, monsieur le comte, où l'on apprend toutes choses"¹⁴⁰

"Monsieur le comte sait tout"¹⁴¹

il méprise les codes, les titres sociaux et, comme nous l'avons dit, traite les hommes comme des êtres inférieurs aux animaux : "*... on ne peut pas toujours travailler, on n'est pas des chiens. - Heureusement pour les chiens, dit Monte-Cristo*"¹⁴². Les hommes sont, pour lui, un objet d'étude¹⁴³ car il se place au dessus d'eux, il s'auto-proclame être exceptionnel lors de son discours d'apologie du surhomme¹⁴⁴. Grand connaisseur sans origine, il est libre de toutes attaches, il a tout calculé nous dit-il. Cette condition de surhomme lui a souvent valu d'être comparé au Zarathoustra de Nietzsche ("*précurseur de Zarathoustra*"¹⁴⁵) il apparaît en effet comme une sorte de prophète : "*maintenant il fallait retourner dans la vie, parmi les morts*"¹⁴⁶ à la recherche de la supériorité. Nous apprenons que son but est de pétrifier son cœur¹⁴⁷ pour revenir en être supérieur au pays des morts, c'est-à-dire au milieu des hommes. Pour ce faire il s'est transformé en homme intemporel : "*l'âge de cet homme singulier qui n'a pas d'âge*"¹⁴⁸, qui ne dort ni ne mange. Mort vivant, sortit de sa tombe pour se venger :

138 Ibid. Page 750.

139 Ibid. Page 635.

140 Ibid. Page 677.

141 Ibid. Page 847.

142 Ibid. Tome II. Page 319.

143 Sur ce thème voir Alexandre, Dumas. *Le Comte de Monte-Cristo*. Tome I. Pocket Classique, Paris, 1995. Pages 746, 748, 821.

144 Ibid. Page 750.

145 Umberto, Eco. *De superman au surhomme*. Grasset, 1993. Format Kindle pour Amazon. Emplacement 1511.

146 Alexandre, Dumas. *Le Comte de Monte-Cristo*. Tome I. Pocket Classique, Paris 1995. P. 326.

147 Ibid. Page 300.

148 Ibid. Page 650.

"mais moi, trahi, assassiné, jeté aussi dans une tombe, je suis sorti de cette tombe par la grâce de Dieu, et je dois à Dieu de me venger"¹⁴⁹

De part son statut de surhomme, il se place dans un entre deux vacillant entre démon et Dieu. De là commence le paradoxe de la fascination, aussi bien pour le lecteur, que pour les personnages évoluant avec lui dans la fiction. La peur se transforme bien souvent en curiosité, et cette dernière engendre les théories les plus exubérantes : vampire, mort vivant, spectre... il crée le mythe partout autour de lui. Cela découle de divers aspects du comte. Tout d'abord, sa voix, qui ne cesse de faire tressaillir et trembler, puis, son regard, insondable, mystérieux et railleur, ensuite l'impassibilité de son visage et sa personne :

"visage de glace"¹⁵⁰

"cette pâleur était étrange ; on eût dit un homme enfermé depuis longtemps dans un tombeau, et qui n'eût pas pu reprendre la carnation des vivants"¹⁵¹

Aussi bien physiquement que mentalement, le comte est fascinant, dans la fiction et dans la réalité. Dantès, renaît en mort vivant dans la peau de Monte-Cristo. Si Faria et Dantès hantent "*les mêmes lieux que Méphistophélès*" quand Faria reste la figure de la Providence qui transmet à Dantès les valeurs morales, ce dernier les oubliera parfois pour "*se conduire, lui, en démon*"¹⁵². Démon qui, pourtant, ne cesse d'être également décrit comme un Dieu, un ange. Sa puissance supérieure est souvent comparée à celle de la Providence, la force et l'influence qu'il possède sur les autres personnages semblent lui venir de quelques divinités : "- *Tu mens, prends cette plume et écris ! Caderousse, subjugué par cette puissance supérieure, s'assit et écrivit*"¹⁵³. La famille Morrel le décrit du début à la fin comme un ange gardien, comme celui qui répand le bien, et les a sauvés: "*c'est donc un Dieu qui nous quitte [...] remonter au ciel après être apparu sur la terre pour y faire le bien*"¹⁵⁴. Il le dit lui-même, bien que sous le visage de l'abbé Busoni : "*j'appartiens à Dieu et non pas aux hommes*"¹⁵⁵. De nouveau, c'est son entre deux qui permet à ce personnage de prendre toute son envergure, c'est son étrangeté qui le rend si attirant et désirable. C'est d'ailleurs une caractérisation redondante que celle d'homme étrange : "*Franz, qu'un attrait mêlé de terreur attirait vers le comte de Monte-Cristo*"¹⁵⁶ ; "*Il est bizarre*"¹⁵⁷.

149 Ibid. Tome II. Page 400.

150 Ibid. Tome I. Page 389.

151 Ibid. Page 429.

152 Pierre, Tranouez. *Le Comte de Monte-Cristo ou l'initiation par les gouffres*. Littérales n°13. 1994. Page 42.

153 Ibid. Tome II. Page 321.

154 Ibid. Page 676.

155 Ibid. Tome I. Page 350.

156 Ibid. Page 584.

157 Ibid. Tome II. Page 81.

Double du début à la fin, Dantès/Cristo revêt une double identité paradoxale et complémentaire. Deux extrêmes, la bonté naïve et le surhomme vengeur, qui s'entremêlent pour forger l'un des personnages les plus compliqué et riche de la littérature. Ainsi il devient une altérité profonde et obscure, il est celui que l'on veut voir, celui que l'on veut connaître et pouvoir dire que l'on connaît. Mais il échappe, éternellement, aussi bien aux autres personnages, malgré tous leurs efforts, qu'au lecteur, qui, nous le verrons, voit ses attentes et mécanismes de lecture bouleversés, passant du statut de spectateur tout puissant à celui de personnage manipulé et fasciné par le comte, comme tous les autres : "*le comte, soit prestige factice, soit prestige naturel, attirait l'attention partout où il se présentait*"¹⁵⁸.

2. Entre auteur et acteur : l'autre qui joue de nous.

"*Croyez-vous que le Comte soit ce qu'il paraît réellement être?*"¹⁵⁹
" [...] *le comte de Monte-Cristo ne peut pas venir dans la salle [...] - Parce qu'il est acteur dans le drame*"¹⁶⁰

La théâtralité et le jeu de rôle sont très présents dans le roman de Dumas. Monte-Cristo s'insère dans la société Parisienne décrite comme une scène de théâtre, permettant de comprendre la manière dont Monte-Cristo construit son personnage, car sa force passe en grande partie dans la façon qu'il a de manier le dialogue, lui permettant d'être le plus grand des acteurs, dans cette tragédie qu'il a lui même écrite. Deux facettes de son personnage sont ici à prendre en compte : il se place aussi bien en acteur, qu'en auteur, devenant un autre machiavélique, jouant des personnages, mais aussi de nous, lecteur. Ainsi nous nous confrontons à l'aspect le plus inquiétant d'autrui : il peut nous mentir, jouer de nous, et avec nous. Nous allons donc ici nous intéresser, tout d'abord, à la multiplicité des identités que revêt le comte au cours du roman afin d'illustrer et comprendre une fois de plus sa complexité, ainsi que sa capacité d'adaptation aux situations et aux autres, qui en fait le maître du jeu. Par la suite nous allons voir comment cette facilité qu'a le comte de se mouvoir d'un personnage à un autre lui provient de sa posture d'auteur, metteur en scène, qui s'amuse à lier, mélanger et faire éclater les intrigues, faisant des personnages, comme du lecteur, les spectateurs de leur propre vie. Sorte d'invitation au théâtre, Monte-Cristo est avant tout un miroir dans lequel le lecteur perçoit l'importance de se connaître lui-même, afin de pouvoir connaître les autres.

158 Ibid. Page 111.

159 Ibid. Tome I. Page 648.

160 Ibid. Tome II. Page 651.

2. a) *L'homme aux multiples identités.*

"vous vous empressez de me faire une réputation d'excentricité : je suis, selon vous, un Lara, un Manfred, un Lord Ruthwen ; puis, le moment de me voir excentrique passé, vous gâtez votre type, vous essayez de faire de moi un homme banal. Vous me voulez commun, vulgaire"¹⁶¹.

On retrouve ici l'idée de l'identité volée, Edmond, comme Monte-Cristo, sont des hommes miroirs, aux cents reflets, qui nous renvoient en même temps à nous même. La seule identité stable qui perdurera tout du long sera celle du marin : aussi bien avant la prison, qu'après son évasion (le marin maltais), que l'on retrouvera dans la figure du voyageur et, enfin, dans le Monte-Cristo, ré-humanisé, et libre, qui part, accompagné d'Haydée, sur la mer, redécouvrir ce que c'est qu'être un homme. Figure de l'homme libre et indépendant, sa fonction de marin explique sa capacité à se changer et se transformer comme il l'entend. En effet la caractéristique première du Comte est sa capacité à se métamorphoser : "*pendant le temps que Monte-Cristo opérait sa métamorphose*"¹⁶². Cela lui provient de la découverte de lui-même comme personnage modulable : "*il ne se reconnaissait pas lui-même*"¹⁶³. Sa vie et son histoire ne lui appartenant plus, il peut désormais être qui il veut. Ainsi le lecteur assiste au spectacle des changements, transformations et jeux auxquels se prête le comte. Nous allons étudier une partie des rôles qu'endosse Monte-Cristo, afin de comprendre l'altérité à laquelle nous nous confrontons. D'autant que la capacité de se métamorphoser est, bien souvent, considérée de manière négative : en atteste l'analyse de Tranouez qui compare Monte-Cristo à Milady dans *Les trois mousquetaires*, qui devient successivement Anne de Breuil, Charlotte Backson, comtesse de la Fère et Milady de Winter, faisant des deux personnages des êtres diaboliques car, comme le diable "*toujours en fuite en ses métamorphoses*"¹⁶⁴. Si l'autre m'échappe quand je peux le constituer, quand est-il lorsque cet autre est fictif et s'apparente à un caméléon, qui change d'être à chaque page ?

L'une des identités redondantes du comte, qui illustre le mystère planant autour de sa personne, est celle de l'inconnu - ou l'étranger : "*le seigneur espagnol qui avait l'habitude de voyager seul*"¹⁶⁵, titre du chapitre XXV "*L'inconnu*", "*un homme*"¹⁶⁶, "*le noble étranger*"¹⁶⁷ etc. Personnage mystère,

161 Ibid. Page 393.

162 Ibid. Page 315.

163 Ibid. Tome I. Page 296.

164 Pierre, Tranouez. *L'initiation par les gouffres, Le comte de Monte-Cristo ou l'initiation par les gouffres*. Littérales 13. 1994.

165 Alexandre, Dumas. *Le Comte de Monte-Cristo*. Tome I. Pocket Classique, Paris, 1995. P.329.

166 Ibid. Page 410.

167 Ibid. Page 744.

apparaissant ça et là pour des raisons que l'on ne connaît pas forcément, symbole de son anonymat, au milieu de ses transformations. Si l'on doit faire une histoire des identités du comte il nous faut commencer par celle d'Edmond Dantès, constitutive du reste, qui devient le n°34, puis Simbad le marin, l'abbé Busoni (qui sera la première identité dissimulée au lecteur, la seconde étant celle du commis de Thomson & French de Rome), Lord Wildmore... La première apparition de Monte-Cristo symbolise ses multiples identités : "*Celui qui venait d'entrer n'était autre que l'homme au manteau du Colisée, l'inconnu de la Loge, l'hôte mystérieux de Monte-Cristo*"¹⁶⁸. C'est dans cette multiplicité que se rencontre la particularité du personnage : il est celui qui provoque et inspire l'imagination de tous, même des personnages du roman :

"je le regarderais volontiers comme un des hommes de Byron, que le malheur a marqué d'un sceau fatal ; quelque Manfred, quelque Lara, quelque Werner ; comme un de ces débris enfin de quelque vieille famille"¹⁶⁹

Acteur hors pair, il n'est découvert que lorsque lui le choisit, alors la théâtralité de son identité prend toute son envergure. Jouant de nous, jouant des personnages, *Monte-Cristo* est cette altérité toute puissante, changeante et insaisissable, toujours autre que ce qu'elle laisse paraître, mensongère et dangereuse, pourtant fascinante et adorée. En atteste la famille Morrel et Haydée qui, malgré les transformations du comte, ont vu en lui quelque chose de simple, et pourtant bien enfoui : son humanité, dernière trace d'Edmond Dantès.

2. b) *L'auteur, metteur en scène : le manipulateur créateur.*

Si il est si bon acteur, c'est probablement parce que Monte-Cristo est également auteur de la pièce qu'il joue. En effet, il a tout préparé, tel l'auteur manipulant ses personnages, ou le metteur en scène qui assiste, en spectateur, ravi de voir ses plans se dérouler comme il l'avait prévu : "*Dumas narrateur donne aussi à Monte-Cristo le rôle privilégié de metteur en scène [...] à plusieurs reprises, celui-ci prépare certaines scènes*"¹⁷⁰. Ainsi Monte-Cristo devient conteur, auteur et maître, de nouveau dans la fiction comme dans la narration. En effet on remarque le changement de point de vue qui s'établit dans la narration lors du passage de Dantès à Monte-Cristo. Tout le début du roman (jusqu'au chapitre XXVI "*L'auberge du pont du Gard*") place le lecteur en maître tout puissant de la narration grâce au regard omniscient qui lui permet de

168 Ibid. Page 518.

169 Ibid. Page 649.

170 Daniel, Compère. *Le Comte de Monte-Cristo, d'Alexandre Dumas*. Encrage, Paris, 1998. Page 55.

connaître et suivre toutes les intrigues et pièces du puzzle du récit, au contraire de Dantès qui se bat pour essayer de comprendre son destin. Une fois Monte-Cristo apparu, le lecteur devient davantage actif dans la narration car le comte lui retire son plein pouvoir, en se l'appropriant lui-même. En effet diverses informations échappent au regard du lecteur (où est allé le comte toutes ces années, quels sont ses plans, qui sont ces nouveaux personnages, que fait-il à Rome...). En atteste la surprise que provoque le chapitre XXXI "*Italie - Simbad le marin*" totalement déstabilisant dans la narration : le lecteur est aussi perdu que Franz au fond de la grotte de Simbad le marin sur l'île de Monte-Cristo. On se demande qui est Franz, que vient-il faire dans l'histoire, que c'est-il passé, où est Monte-Cristo, est-ce cet étrange Simbad le marin ? Le Comte sème des indices que seul le lecteur peut trouver et interpréter, mais il est ici relégué au statut de personnage, n'étant plus maître de la narration, il doit lui-même reconstituer le puzzle afin d'essayer de pénétrer la psychologie et l'esprit de Monte-Cristo pour décrypter où ce dernier veut aller dans sa vengeance. "*Monte-Cristo s'amuse à théâtraliser et dramatiser, romancer et conter, mystifier [...] Il distribue les rôles, scénarise les rencontres*"¹⁷¹. Manipulateur, le comte est le seul à avoir pleine conscience de toutes les intrigues se mettant en place : "*geste imperceptible pour tout autre que pour Monte-Cristo [...] que Monte-Cristo seul put comprendre*"¹⁷²; "*aucun de ces deux mouvements n'avaient échappé au comte*"¹⁷³. Mais l'exemple le plus frappant de sa fonction de chef d'orchestre prend place lors de la rencontre entre Haydée et Albert de Morcerf. Ce dernier souhaite connaître l'histoire de la belle Grecque, Monte-Cristo met ici son plan de vengeance en marche en présentant à Morcerf l'histoire de la trahison de son père, sans pour autant le dénoncer, dirigeant la narration et l'histoire que lui conte Haydée en donnant des ordres en Grec, que le jeune homme ne peut, donc, pas comprendre. Ainsi lorsqu'il dit à Haydée de raconter toute l'histoire sans jamais mentionner le nom du traître, il traduit cela à Morcerf par : "*Je lui répète que vous êtes un ami, et qu'elle n'a point à se cacher vis-à-vis de vous*"¹⁷⁴. Monte-Cristo, se fait également conteur, et c'est par les histoires fictives ou romancées qu'il dirige toutes les intrigues. Il crée de toutes pièces l'histoire de famille des Cavalcanti, il raconte sa propre histoire sous diverses identités... Mais, surtout, il monte des pièces de théâtre à l'intérieure desquelles les personnages ne se doutent même pas qu'ils sont acteurs. Le plus révélateur de cette fonction est le dîner qu'il organise à Auteuil qui s'avère être une des

171 Hossein Tengour. *Le Comte de Monte-Cristo*. Bertrand-Lacoste, Paris, 2007. Page 68.

172 Alexandre, Dumas. *Le Comte de Monte-Cristo*. Tome II. Pocket Classique, Paris, 1995. P. 9.

173 Ibid. Page 16.

174 Ibid. Page 225.

scènes les plus théâtrales du roman. Il commence par choisir ses personnages¹⁷⁵, puis il met en place les décors¹⁷⁶, il s'occupe des costumes¹⁷⁷, il manipule et met en scène¹⁷⁸, pour finalement réaliser que *"c'était tout ce que pouvaient supporter les deux personnes pour lesquelles il avait préparé cette scène ; et ne voulant pas la pousser trop loin [...]"*¹⁷⁹. Le comte contrôle tout, et observe en coulisse, caché dans l'ombre :

"Quant à Monte-Cristo [...] il s'arrangea de manière à demeurer caché dans l'ombre des grands rideaux de velours"¹⁸⁰

"Monte-Cristo, prévenu à temps, avait vu le baron et l'avait étudié, à l'aide d'une excellente lorgnette"¹⁸¹

Auteur présent mais toujours discret, il semble perdu comme les autres au milieu de toutes ces péripéties, à la différence que, lui, sa surprise, est toujours jouée. Chacune de ses paroles et chacun de ses actes sont minutieusement choisis pour le servir, il ne fait rien en aveugle, ni n'improvise, et apparaît ainsi comme le maître suprême.

Nous avons ici ébauché un portrait du personnage Dantès/ Monte-Cristo afin d'essayer d'en saisir la complexité et percevoir ses facettes les plus importantes. Si il est certain qu'il nous apparaît comme le symbole de l'altérité même, dans son insaisissabilité, son mystère, la force et l'influence qu'il a sur les autres, nous devons toujours nous demander quel est cet autre et comment pouvons-nous nous y identifier : quelle relation s'instaure entre Monte-Cristo et son lecteur ?

3. L'être du possible.

*"Comme Néron, à la recherche de l'impossible"*¹⁸²

*"Je suis comme Néron : cupitor imposibilium"*¹⁸³

Si Monte-Cristo semble insaisissable et différent, il est avant tout exemple du pouvoir qu'a l'homme de faire de sa vie une histoire qu'il écrit lui-même : *"cet homme a évidemment reçu le pouvoir d'influer sur les choses"*¹⁸⁴. En effet sa vie lui ayant été volé, il la reprend en main et nous montre de quelles façons l'homme peut choisir d'être, et comment. Sorte de symbole existentialiste, il devient le représentant de l'homme dont l'existence précède l'essence, sa supériorité vient en réalité de cette compréhension des jeux et des

175 Ibid. Tome I. 832.

176 Ibid. Page 838.

177 Ibid. Page 866.

178 Ibid. Tome II. Pages 23 et 27.

179 Ibid. Page 28.

180 Ibid. Tome I. Page 641.

181 Ibid. Page 712.

182 Ibid. Page 645.

183 Ibid. Tome II. Page 19.

184 Ibid. Tome I. Page 876.

possibles inhérents à la vie humaine. Cet autre dont la vie a été annihilé, c'est en fait tout un chacun lorsque l'on demeure spectateur de notre propre vie. Monte-Cristo nous montre la prise de conscience nécessaire des grandes et inquiétantes possibilités que renferme notre existence, en devenant l'homme de tous les possibles, un homme projet, tourné vers l'avenir, la possibilité, et le changement : "*Je le crois capable de tout, répondit Morcerf*"¹⁸⁵.

3.a) *L'homme pro-jet : celui pour qui tout est possible.*

*"Je suis le roi de la création ... je suis libre comme l'oiseau... Puis j'ai ma justice à moi... Ah ! si vous aviez goûté de ma vie, vous n'en voudriez plus d'autres"*¹⁸⁶

Toute l'envergure du personnage est illustrée dans le tome II lorsqu'il nous dit qu'il ne craint pas la mort, qu'il ne regrettera pas l'existence mais plutôt "*la ruine de mes projets si lentement élaborés, si laborieusement bâtis*"¹⁸⁷. C'est donc son projet d'existence qui lui tient le plus à cœur. Epicurien dans son rapport à la mort, Sartrien dans sa manière de vivre son existence, il est surtout et avant tout un être de projet. Projet littéraire en tant que personnage, être de projet en tant que maître de la narration mais également être en projet au sens où l'entend Heidegger avec sa définition du Dasein comme pro-jet c'est-à-dire ce qui va vers le possible, l'être ouvert. Il nous montre comment, même un personnage de roman, peut échapper au déterminisme : "*Le héros échappe une dernière fois au déterminisme qui le menace, et qui est peut-être le plus dangereux de tous ceux qui s'étaient ligués contre lui : le déterminisme romanesque*"¹⁸⁸. Il devient une sorte d'être féérique, par exemple dans sa capacité à transformer les maisons, à se déplacer si rapidement... qui, pourtant, n'utilise que des pouvoirs laissés à notre disposition et prouve par là même qu'il est possible, pour chacun d'entre nous, d'introduire un peu de fiction et de fantastique dans chacun de nos quotidiens: il fait du fantastique et du magique des outils pouvant s'utiliser rationnellement. "*voir des choses que je ne puis comprendre, me procurer des choses impossibles à avoir, telle est l'étude de ma vie*"¹⁸⁹, c'est en cherchant à aller au-delà de ses limites et capacités, en sortant de lui-même, qu'il devient cet être exceptionnel. Il n'est donc pas cet autre définitivement inaccessible et inatteignable, il devient le représentant des

185 Ibid. Page 610.

186 Umberto Eco. *De superman au surhomme*. Grasset, 1993. Format Kindle pour Amazon. Emplacement 1511.

187 Alexandre, Dumas. *Le Comte de Monte-Cristo*. Tome II. Pocket Classique; Paris, 1995. Page 406/407.

188 Acte du colloque organisé par Fernande Bassan & Claude Schopp. *Cent cinquante ans après : Les 3 mousquetaires & Le Comte de Monte-Cristo*. Article 14. Vittorio Frigerio. *Le Comte de Monte-Cristo : surhomme bourgeois ou unique ?* Page 126.

189 Alexandre, Dumas. *Le Comte de Monte-Cristo*. Tome II. Pocket Classique, Paris, 1995. P. 18.

possibles humains dans leurs extrêmes et, surtout, d'une grande partie du danger inhérent à ce possible (la manipulation, la vengeance, l'oubli de son humanité...). Cependant si il invite, il met aussi en garde : en se croyant l'égal de Dieu dans sa puissance, il a dépassé les limites que lui-même s'autorisait puisqu'il en viendra à douter dans sa vengeance. Cependant la littérature est justement là pour nous mettre face à des modèles de la démesure. La tragédie Grecque avait cette fonction cathartique de confronter le spectateur au pire possible en l'homme afin de purger les passions et les envies. Ici Monte-Cristo en plus de mettre en garde, invite, au voyage et à la découverte du monde et de soi. Il est jeté dans le monde et en utilise toutes les possibilités pour se créer son histoire et son personnage. Ainsi apparaît la possibilité du modèle dans ce surhomme qu'est Monte-Cristo car, malgré toutes ses initiatives et précautions pour demeurer opaque, il se révèle en tant qu'homme et devient par là même l'altérité dans laquelle le lecteur peut se reconnaître et apprendre ainsi à se constituer avec lui. L'intersubjectivité littéraire prend ici tout son sens, car Monte-Cristo et le lecteur entretiennent une relation étroite et complexe que nous allons désormais étudier.

3.b) La question du modèle.

"Retraçons les avatars d'un rêve qui [...] raconte [...] l'histoire d'un surhomme qui redevient un homme"¹⁹⁰.

On pourrait ici réutiliser la citation opposant Faria et Dantès dans l'utilisation qu'ils font l'un et l'autre des principes moraux : Edmond les oubliera parfois pour se conduire en démon. Cette déviance devient illustration, contrairement à ce que l'on pensait, de son humanité et c'est, paradoxalement, ce qui permet l'identification du lecteur au personnage. Comme Barthes nous disant que l'érotisme d'un corps provient là où apparaît une faille ou quelque chose d'autre (là où le vêtement baille par exemple)¹⁹¹, la fascination et l'humanité de Monte-Cristo apparaissent là où sa toute puissance n'est plus. Lui même se dit non pas parfait mais impénétrable¹⁹². On retrouve ici l'idée de la volonté chez Ricoeur comme faillible : sa philosophie des possibilités de l'homme est révélatrice du fait qu'il puisse aussi souffrir et faillir, lui laissant donc la possibilité de faire le mal. En effet l'homme porte "*[...] une disproportion entre une face de responsabilité, de capacité, et une face de vulnérabilité, de fragilité.*"

190 Acte du colloque organisé par Fernande Bassan & Claude Schopp. *Cent cinquante ans après : Les 3 mousquetaires & Le Comte de Monte-Cristo*. Article 12 : "Jules BEDNER. Le Comte de Monte-Cristo ou le roman comme rêve de toute puissance". Page 108.

191 Roland, Barthes. *Le plaisir du texte*. Seuil, Paris, 1963.

192 Alexandre, Dumas. *Le Comte de Monte-Cristo*. Tome II. Pocket Classique, Paris, 1995. P.751.

*Dans cette disproportion se loge la faillibilité humaine, la possibilité d'être coupable*¹⁹³. Ce dualisme interne à tout homme nous le retrouvons également chez Monte-Cristo qui, malgré sa volonté de faire cesser son humanité, se révèle, plus d'une fois, en tant qu'homme. L'exemple le plus révélateur est celui du doute auquel il se confronte lorsqu'il est dépassé dans sa vengeance. Le lecteur ressent le même sentiment d'horreur que lui en rentrant dans la chambre de Mme de Villefort et en redécouvrant les cadavres de la femme et de l'enfant. Pour la première fois, Monte-Cristo, comme le lecteur, doute du droit que ce dernier c'est octroyé¹⁹⁴. Premier symbole de sa faillibilité, il en existe de nombreux autres révélant son humanité. Avant tout, il parle lui-même de sa mortalité : "*ma condition d'homme mortel*"¹⁹⁵, qui se révèle, physiquement tout d'abord ; "*pâlit*"¹⁹⁶, "*en tressillant*"¹⁹⁷, "*Monte-Cristo essuya avec son mouchoir son visage mouillé de sueur*"¹⁹⁸, "*le comte sentit battre plus rapidement son cœur*"¹⁹⁹. Il ne peut pas tout contrôler, comme nous le montre ses réactions de surprise : "*avec un mouvement de surprise*"²⁰⁰, "*reprit Monte-Cristo étonné à son tour*"²⁰¹, sa capacité de contrôle est limitée et même lui est confronté à des péripéties qu'il n'avait pas prévu. Il reste également un être vaniteux, ironie du héros de roman qui se qualifie lui-même d'homme réel :

"Comme les bienfaiteurs de roman, j'eusse dû partir sans vous revoir ; mais cette vertu était au-dessus de mes forces, parce que je suis un homme faible et vaniteux, parce que le regard humide, joyeux et tendre de mes semblables me fait du bien"²⁰²

De vaniteux, il devient miséricordieux quand, après mort du petit Edouard, il va épargner Danglars, et demandera à Morrel de "*prier quelque fois pour un homme qui, pareil à Satan, c'est cru un instant l'égal de Dieu*"²⁰³. Ce surhomme se révèle donc à multiples reprises²⁰⁴ et le plus probant demeure ses relations avec la famille Morrel, ainsi qu'avec Mercédès. En effet, sa relation avec Mercédès est particulière puisqu'elle est la seule à le reconnaître, ils

193 Biographie de Ricoeur par François Dosse et Olivier Abel. Source : <http://www.fondsriceur.fr/fr/pages/biographie.html>.

194 Sur ce thème voir : Alexandre, Dumas. *Le Comte de Monte-Cristo*. Tome II. Pocket Classique, Paris, 1995. Pages 669/671/672/689.

195 Ibid. Tome I. Page 750.

196 Ibid. Tome II. Page 86.

197 Ibid. Page 90.

198 Ibid. Page 115.

199 Ibid. Page 313.

200 Ibid. Page 314.

201 Ibid. Page 320.

202 Ibid. Page 676.

203 Ibid. Page 753.

204 Pour approfondir ce thème, voir : Alexandre, Dumas. *Le Comte de Monte-Cristo*. Pocket Classique, Paris, 1995. Tome I : Pages 344, 352, 353, 354, 370, 383, 410, 583, 616, 617, 625, 637, 734, 744, 756, 766, 768, 771, 772/73, 828, 833, 835. Tome II : 354, 355, 376, 419, 431, 456, 583, 587, 670, 692, 740...

jouent tous deux à être autres qu'eux mêmes mais, lors des révélations, Monte-Cristo lui demeure dévoué : il s'avère capable de se sacrifier et sacrifier sa vengeance en sauvant Albert pour elle. A chaque rencontre, il se révèle être cet ancien amoureux, incapable de se défaire totalement d'elle :

"Insensé, dit-il, le jour où j'avais résolu de me venger, de ne pas m'être arraché le cœur !"205

"Quant à Monte-Cristo, le front penché, les bras inertes, écrasé sous le poids de vingt-quatre ans de souvenir"206

"parce que mon cœur, que je croyais mort, n'était qu'engourdi ; parce qu'il s'est réveillé, parce qu'il a battu, parce que j'ai cédé à la douleur de ce battement soulevé du fond de ma poitrine par la voix d'une femme !"207

Danger de nos relations à autrui, Mercédès est la piqûre de rappel, renvoyant le comte à son passé d'homme aimé et aimant²⁰⁸, elle est signe que le comte a un passé, une histoire qui ne le laisse pas de marbre et font de ce surhomme, un être de chair et de sang. L'autre relation révélatrice est celle que Monte-Cristo entretient avec les Morrel. En effet, à chaque fois que se présente la perspective de rencontrer l'un des membres de la famille, la narration s'allège

"L'espoir de cette bonne visite [...] quelques moments heureux qu'il allait passer [...] leur de paradis [...] ce visage rayonnant d'une joie si rare"209

Les visites qu'il fait chez eux semblent être une sorte d'antidote aux dégoûts du monde : par exemple, face au dégoût du spectacle que donne à voir les Cavalcanti, le comte nous dit : "*Allons chez les Morrel, dit-il ; je crois que le dégoût m'écoeure encore plus que la haine*"²¹⁰. Il finira même par se définir comme leur père d'adoption à plusieurs reprises (amour du père, sourire du père, protection du père...), illustrant son dévouement à Maximilien en sauvant Valentine, fille de son ennemi juré (à qui il dira "*l'homme que vous voyez devant vous (car cette fois vous avez raison, Valentine, ce n'est point une illusion*"²¹¹- se présentant lui-même comme une réalité et non plus comme un songe). L'amour et l'attachement de Monte-Cristo pour cette famille se perçoit à bien des égards, mais le plus révélateur reste ce passage :

"Julie s'élança sur la main du comte ; Emmanuel l'embrassa comme un Dieu tutélaire ; Morrel tomba pour la seconde fois à genoux, et frappa le parquet de son front. Alors l'homme de bronze sentit son cœur se dilater dans sa poitrine, un jet de flamme dévorante jaillit de sa gorge à ses yeux, il inclina la tête et pleura !"212

205 Ibid. Tome II. Page 405.

206 Ibid. Page 420.

207 Ibid. Page 407.

208 Pour approfondir ce thème voir : Alexandre, Dumas. *Le Comte de Monte-Cristo*. Tome II. Pocket Classique, Paris, 1995. Pages 117/119/120/358/403.

209 Ibid. Tome I. Page 756.

210 Ibid. Page 867.

211 Ibid. Tome II. Page 535.

212 Ibid. Page 592.

Ainsi, malgré l'idée de surhomme que l'on se fait de lui, Monte-Cristo reste homme dans sa supériorité, et c'est cette fragilité cachée, cette réalité, qui le rend accessible aux lecteurs dans toute sa puissance. On remarque également qu'il est, paradoxalement, sauvé de sa supériorité par l'altérité : les hommes, qu'il méprisait, lui permettent finalement de redécouvrir et retrouver le bonheur. La question du bonheur est en effet redondante dans ce livre²¹³, et c'est grâce à son amour pour Haydée et Maximilien qu'il finira par le retrouver, lui qui n'osait plus l'espérer. C'est la rencontre avec l'autre, en acceptant de faire confiance, que le comte renaît en tant qu'homme :

"Mais à la différence [...] des autres artisans qui se sont essayés à ce lieu classique du roman populaire, Dumas tente d'esquisser une psychologie du surhomme [...] nous le montrant partagé entre le vertige de l'omnipotence [...] la terreur de son rôle privilégié[...] nouvel archétype s'animant au-dessus des autres, le comte de Monte-Cristo [...] est un Christ [...] sans jamais oublier qu'il est fils de l'homme"²¹⁴

Le dualisme du comte permet de faire de ce surhomme un être accessible, aussi bien pour les personnages du roman, que pour le lecteur, qui, lui aussi, est invité à repenser sa relation à autrui. En effet on comprend et dépasse à la fois l'idée de l'autre comme traumatisme chez Lévinas dans Monte-Cristo. On retrouve l'idée de la rencontre avec l'autre comme altérité incompréhensible qui mène à *"une subjectivité constitutivement traumatisée qui permet de penser une relation éthique à l'altérité"*²¹⁵. Le traumatisme dans la rencontre à l'autre provient de ce qu'il est à la fois compris et incompris. Chez Levinas le visage de l'autre ne met en lumière que l'inaccessible (ce qui est nouveau et incomparable car constitutif de sa capacité de faire des choix) car *"l'extériorité radicale d'autrui se refuse à toute réduction au Même et, de ce fait, reste Autre"*²¹⁶. Le traumatisme provient de cette exposition à la blessure lorsque l'ego s'ouvre à une extériorité. Cependant Monte-Cristo, en étant fiction, nous ouvre à une nouvelle forme d'intersubjectivité : la perte dans la relation ne peut provenir que du lecteur si ce dernier se refuse à l'ouverture. La responsabilité est donc notre. L'autre me reste inaccessible (je ne peux pas posséder Monte-Cristo qui conserve son existence propre), mais le possible traumatisme est déplacé dans ma propre personne de part la confrontation à un autre fictif. Cet autre du récit me fait sortir hors de moi-même : ainsi on aperçoit

213 Pour approfondir ce thème voir : Alexandre, Dumas. *Le Comte de Monte-Cristo*. Tome II. Pocket Classique, Paris, 1995. Pages 410/432/634/701/703/750/751.

214 Umberto, Eco. *De superman au surhomme*. Grasset, 1993. Format Kindle pour Amazon. Emplacement 1334/1340.

215 Klesis. Revue philosophique - 30 : 2014 - Varia. *Levinas et Lacan : du traumatisme à l'éthique*. Paula Lorelle. www.revue-klesis.org/pdf/klesis-Varia-V-3-Paula-Lorelle-Levinas-Lacan-dutraumatisme-a-l-ethique.pdf.

216 Ibid. Page 61.

ici la formation d'un humanisme en littérature car la lecture permet la rencontre avec le monde et avec l'autre non pas basée sur le risque et la douleur, mais sur l'ouverture et la découverte. Ainsi le comte peut devenir modèle grâce aux divers aspects que nous avons vu, mais aussi car :

"Il pouvait y avoir des hommes plus beaux, mais il n'y en avait certes pas de plus significatifs, qu'on nous passe cette expression : tout dans le comte voulait dire quelque chose et avait sa valeur"²¹⁷

On dépasse ici l'idée du visage de Levinas pour se confronter à la valeur de l'autre. La force de l'altérité de Monte-Cristo est ce qu'il signifie et représente, il est un personnage symbole. De ce fait il dit souvent plus que ce qu'il ne montre, comme nous l'avons vu via tous les signes que l'on a pu interpréter comme révélateurs de sa mortalité. On assiste ici à la mise en place de la relation particulière qui lie le lecteur au personnage : en effet ces indices ne sont percevables et perçus que par le lecteur. Ainsi s'établit une relation de complicité : le lecteur devient le partenaire de Monte-Cristo, ainsi que l'unique personne qui peut comprendre ce que signifie certaines de ses réactions :

" - [...] vous passez votre vie à voyager ?

- Oui ; c'est un vœu que j'ai fait dans un temps où je ne pensais guère pouvoir l'accomplir, dit l'inconnu en souriant. J'en ai fait quelque-uns comme cela, et qui, je l'espère, s'accompliront à leur tour"²¹⁸

"Monte-Cristo laissa passer l'épigramme sans paraître y faire attention"²¹⁹

Seul le lecteur possède les clefs pour analyser et interpréter les paroles du comte, ce qui le place dans une relation d'échange permettant de penser le comte comme modèle identifiable. On rencontre ici la question du dialogue, constitutive du thème de l'intersubjectivité et particulière au roman, d'autant plus que ce fut l'un des grands reproches que l'on fit à Dumas. Nous allons donc désormais nous intéresser aux différents types de dialogues présents dans la narration, mais aussi celui qui se met en place entre le lecteur et le livre, ainsi qu'avec les personnages.

B) Le dialogue : échange, transmission, création.

L'altérité est, nous l'avons vu, présentée à la fois comme un grand danger et un besoin vital dans le roman de Dumas. L'abbé Faria en est la représentation parfaite : sortit des profondeurs, il symbolise cet autre mystérieux, dont on ne peut pourtant pas se passer comme l'atteste la réaction d'Edmond. Le dialogue lui est devenu nécessaire, la possibilité de parler à

217 Alexandre, Dumas. *Le Comte de Monte-Cristo*. Tome II. Pocket Classique, Paris, 1995. P.111.

218 Ibid. Tome I. Page 432.

219 Ibid. Tome II. Page 64.

autrui le sauve de la folie :

"mais parler à un homme, même à un muet, était encore un plaisir. Dantès parlait pour entendre le son de sa propre voix"²²⁰

"Au nom du Ciel, ne me privez pas de votre présence, ne me privez pas de votre voix"²²¹.

Le besoin de communication vitale se révèle dans la solitude, la voix de l'autre apparaît alors comme ce qui nous sauve de l'enfermement en nous-même, de notre propre folie. Ainsi, le lecteur découvre lors de la lecture, le bien que peut lui apporter la rencontre et l'échange avec autrui, via la fiction. Nous allons ici nous donner comme objectif de sortir de l'opposition classique : texte objectif, déchiffrable et connaissable, contre texte subjectif comme déchiffrement subjectif relatif au lecteur. Ici nous allons montrer comment se constitue un dialogue de déchiffrement réciproque dans une tri-relation : auteur-œuvre -lecteur. En effet la relation littéraire ne fonctionne pas que dans un sens, elle se révèle être une relation intersubjective, d'échange. L'actualité intemporelle des textes littéraires en atteste : les questions et thèmes qui y sont posés et traités se renouvellent sans cesse créant ou s'adaptant aux nouveaux débats. Ainsi nous rejoignons l'idée d'une communication orchestre: "*le locuteur participait à une action collective, sans en être la source (le destinataire), ni l'aboutissement (le destinataire)*"²²². Il en va de même dans la lecture, qui devient lieu de présentation et d'analyse du dialogue, ainsi que lieu d'expérimentation de l'échange avec autrui. Car "*Un texte ne commence à vivre réellement que lorsqu'il est lu*"²²³ : le terme "réellement" implique que le texte vit indépendamment de la lecture, mais il illustre que la rencontre avec le lecteur lui permet de dépasser sa simple existence en s'actualisant dans une relation d'échange. Or, n'en est-il pas de même pour le lecteur ? Poser la question des liens entre le texte et son lecteur c'est comprendre leurs rapports comme "*un possible préambule à ce problème de la condition humaine*"²²⁴. L'idée de rencontre permet d'éviter de tomber dans le piège de l'actualisation du texte réduit à une appréhension subjective et donc à la signification changeante selon l'interprétation du lecteur.

1. Construction et destruction par le dialogue.

Le Comte de Monte-Cristo, nous l'avons vu, travaille les doubles : double origine, double auteur, personnage principal à la double identité... De ce

220 Ibid. Tome I. Page 188.

221 Ibid. Page 206.

222 Guy-Felix, Duportail. *Phénoménologie de la communication*. Ellipses, Paris, 1999. Page 9.

223 Wolfgang Iser, *L'appel du texte*. Allia, Paris, 2012 pour la traduction française. Page 9.

224 Ibid. Page 14.

fait les relations entre les personnages dans le roman fonctionnent presque toujours en paire. Quelques exemples de ces relations doubles sont: Dantès / Faria, Bertuccio / Villefort, Haydée / Morcerf, Bertuccio / Benedetto, Benedetto / Caderousse, Monte-Cristo / Maximilien... On assiste à un mélange entre le père et la paire dans ce livre qui fait se rencontrer et se mélanger les altérités. Tous les personnages ont des doubles, des paires fantômes ou réelles qui les aident à se développer ou, qui, au contraire, les détruisent. Chaque histoire se rencontre, chaque entité possède un lien avec l'autre : tout, dans ce roman, est lié. La question du père y est, pour cette raison, centrale. Faria sera le père spirituel de Monte-Cristo qui, lui, deviendra celui de Maximilien. C'est dans cette rencontre, dans ce dialogue avec l'autre, que l'échange se met en place. Le dialogue crée deux aspects dans la relation qui m'unie à autrui : tout d'abord une forme de filiation. Quand je dialogue avec quelqu'un je crée un lien particulier, de paire, qui peut par la suite transformer le père en paire (faire d'une relation de force une relation d'échange). La seconde forme du dialogue est la transmission qui possède, elle aussi, nous le verrons, deux aspects. Et ces deux relations possèdent le même risque inhérent au dialogue : celui de la manipulation.

1. a) La relation de père/paire : le dialogue comme transmission.

Le dialogue peut devenir constructif à partir du moment où les deux entités échangeantes s'engagent dans la mise en place d'une relation binaire. C'est en général quelque chose que l'on a vécu avec un "père" au sens de modèle qui, nous incite à retranscrire cela en "paire". C'est le processus mis en œuvre dans les relations que nous présente le roman de Dumas. Si l'on prend l'exemple d'Edmond, il vivra cette parité avec Faria en prison, et cette relation le changera à jamais. La frontière entre père et paire est bien souvent floutée dans le livre, Dumas fait de ses personnages des êtres intrinsèquement intersubjectifs. Ainsi Edmond deviendra pour Jacoppo ce que Faria était pour lui : *"Edmond, une carte marine à la main, se faisait instituteur avec Jacopo, comme le pauvre abbé Faria s'était fait instituteur avec lui"*²²⁵. Sorte de retranscription mimétique de ce qu'il a reçu, Edmond devenu Monte-Cristo fera de même avec Maximilien, qui deviendra le fils qu'il n'a jamais eu. La paire devient quelque chose de constitutif et vital pour les personnages : par exemple lorsque Maximilien demande à Valentine la permission de parler à Monte-Cristo de son amour pour elle, il lui explique les liens de père/paire qui l'ont instantanément unit au comte :

²²⁵ Alexandre, Dumas. *Le Comte de Monte-Cristo* Tome I. Pocket classique, Paris, 1995. P. 301.

"avez-vous jamais senti pour quelqu'un une de ces sympathies irrésistibles qui font que, tout en voyant cette personne pour la première fois, vous croyez la connaître depuis longtemps [...] voilà ce que j'ai éprouvé la première fois que j'ai vu cet homme extraordinaire"²²⁶

Ce genre de relations que Dumas met en scène dans son livre nous permet de mieux comprendre la relation de filiation qui s'établit entre l'œuvre et le lecteur, notamment via le narrateur. En effet ce dernier s'adresse directement au lecteur à de nombreuses reprises au cours de la narration : "*ceux de mes lecteurs*"²²⁷ ; "*que nos lecteurs [...] ne l'aient points encore oublié*"²²⁸, instituant avec ce dernier une relation d'appartenance, de filiation. Mais plus que cela, c'est davantage l'idée d'un voyage commun et partagé que l'on retrouve tout du long, notamment grâce à l'utilisation répétitive du "nous" : "*Abandonnons*"²²⁹ "*notre capitaine*"²³⁰, "*notre petite Julie*"²³¹... plaçant le narrateur et le lecteur au même niveau. Dumas instaure ici un dialogue entre l'œuvre et son lecteur, de part la position d'insertion qu'il nous accorde. En effet : "*il s'agit [...] d'un roman feuilleton, donc d'un dialogue entre le public et son auteur*"²³². Cependant le dialogue ne s'effectue pas qu'entre l'auteur et le lecteur, il nous faut prendre en considération le médiateur entre les deux : l'œuvre. Trop souvent mise de côté, elle est pourtant le socle tournant de cette relation d'échange qu'est le dialogue littéraire, et devient ce qui permet la transmission, l'échange effectif.

C'est l'abbé qui lui révélera à Dantès la manigance l'ayant mené en prison. Mais la relation qui les unit se définit surtout par la transmission de savoir : "*Mais savez-vous [...] Savez-vous [...] Savez-vous [...] Savez-vous*"²³³. Les questions de Dantès à propos du savoir apparaissent en même temps que Faria, puits de connaissances. Ainsi, Faria se fait d'abord révélateur, puis il deviendra ensuite enseignant. En tant que formateur il est celui qui transmettra à Monte-Cristo toutes les connaissances nécessaires à sa puissance. Adam Desanti²³⁴ parle d'une passation de pouvoir métaphorisée par le trésor secret. C'est en effet une forme de transfert qui s'opère entre les deux, via le dialogue, seule arme que possède les prisonniers, qui devient leur lumière, leur guide. C'est par le dialogue que Dantès retrouvera la volonté de vivre, que Faria

226 Ibid. Page 875.

227 Ibid. Page 78.

228 Ibid. Page 605.

229 Ibid. Page 133.

230 Ibid. Tome II. Page 8.

231 Ibid. Tome I. Page 764.

232 Adam, Desanti. Université Paris IV-Sorbonne, Ecole Doctorale III. *Initiation et revanche sociale dans 3 oeuvres romantiques : Le juif errant, d'Eugène SUE. Le Comte de Monte-Cristo, d'Alexandre DUMAS père. Les Misérables, de Victor HUGO.* Thèse de doctorat présentée et soutenues publiquement en Décembre 2015. Consultée sur micro-fiche à la BIS, page 10.

233 Alexandre, Dumas. *Le Comte de Monte-Cristo* Tome I. Pocket classique, Paris, 1995. P.214.

234 Adam, Desanti. Ibid.

retrouvera le courage d'élaborer un nouveau plan, et c'est, ensembles, grâce au dialogue, qu'ils forgeront ce personnage de Monte-Cristo, par leur relation devenue - elle aussi - mythique. Dantès dira d'ailleurs, que le véritable trésor n'est pas les pierreries et richesses de l'île, mais bien la présence de l'abbé, leur cohabitation et "*les rayons d'intelligence que vous avez versé dans mon cerveau*"²³⁵, il vivra donc la solitude comme un retour au néant. La transmission que suppose le dialogue ne se fait cependant pas dans la passivité. Il convient ici de distinguer deux types d'enseignements possibles. Tout d'abord, celui des stoïciens, didactique, qui suppose que quelque chose se transmet de manière fixe (cour magistraux...) faisant du savoir quelque chose qui se reçoit dans la passivité. Ensuite, celui de Platon : enseignement dialectique qui suppose une mise en mouvement par le dialogue, donc une rencontre avec un être (ici Platon) qui, loin de donner le savoir, provoque en nous et hors de nous un dialogue qui est sensé mener à une compréhension : ce mouvement semble s'apparenter à un vrai savoir. Or la lecture, via le dialogue qu'elle établit entre l'œuvre et le lecteur, s'apparente davantage à un enseignement dialectique, dialogue transmission non pas d'un savoir, mais bien plutôt d'une envie de connaître et de se questionner. Le risque d'un dialogue unilatérale est l'altération totale de soi dans la lecture. L'exemple populaire de Ginny Weasley dans *Harry Potter et la chambre des secrets*²³⁶ illustre ce danger du dialogue avec l'objet livre. En plaçant sa confiance et sa croyance absolue dans le journal intime de Tom Jédusor avec lequel elle dialogue littéralement (grâce à la magie l'esprit de ce dernier trace à l'encre sur les pages ce qu'il souhaite exprimer), ce dernier en arrive à la manipuler et à prendre totalement contrôle de sa personne. Il lui fera réaliser des actes terrifiants et inhumains, sans même qu'elle s'en souvienne ou s'en rende compte. Un autre exemple, cette fois dans notre roman, est celui de Danglars qui, croyant aveuglement les informations que lui apportent les dépêches télégraphiques - contrôlées par Monte-Cristo - mènera son affaire à la ruine. Le dialogue suppose de toujours prendre un certain recul, une critique dans la transmission de savoir, pour ne pas devenir passif dans la réception et perdre ce qui donne sa force au dialogue : l'échange. On voit apparaître ici le risque propre du dialogue, que nous allons désormais étudier : celui de la manipulation. Grand thème qui devient presque un personnage à part entière dans le roman de Dumas tant elle est présente et fosse les relations entre les personnages.

235 Alexandre, Dumas. Ibid. Page 261.

236 J.K., Rowling. *Harry Potter II : Harry Potter et la chambre des secrets*. Gallimard jeunesse pour la traduction Française. 1999.

1.b). *Du risque du dialogue : la manipulation.*

La première scène de manipulation est magistralement orchestrée par Danglars, à l'ombre d'une terrasse ombragée, il implante théâtralement et de manière détournée, l'idée de l'arrestation de Dantès dans l'esprit de Fernand. Danglars feint parfaitement la naïveté et le désintérêt, jetant la lettre comme si de rien n'était, mais ayant calculé la réaction de Fernand, que la folie de l'amour aveugle. Il voit alors son plan se mettre en marche exactement comme il l'avait prévu. La dialogue qui s'établit entre Caderousse, Danglars et Fernand dans le chapitre IV illustre donc très bien le risque de la manipulation. C'est en utilisant les possibilités qu'offre le dialogue dans le mensonge que Danglars devient auteur invisible de l'arrestation et du destin d'Edmond. La manipulation l'ayant conduit à sa perte, Dantès, devenu Monte-Cristo, reviendra, transformé en maître du dialogue. C'est lui, qui, désormais, manipulera et dirigera tout et tout le monde via sa capacité de jeux, de mensonges et maniabilité du dialogue qui devient, de nouveau, une véritable arme, pouvant mener à la destruction d'autrui.

"Danglars se pinça les lèvres : il vit que, sur ce terrain là, il n'était pas de force avec Monte-Cristo"²³⁷

"Monte-Cristo décidé à ne pas perdre un pouce de terrain dans la discussion"²³⁸

"C'en était fait, Danglars était vaincu"²³⁹

"Villefort [...] tressaillit comme un soldat qui sent le coup qu'on lui porte sous l'armure dont il est couvert"²⁴⁰

Le dialogue avec Monte-Cristo s'avère être un véritable combat, où celui-ci règne en vainqueur, devenant alors un danger pour Danglars et Villefort. L'expérience de l'autre peut ici devenir traumatisme dans la déstabilisation qu'elle suppose. La manipulation apparaît sous bien des aspects dans ce roman, et sa négativité est mise en perspective par les conséquences qu'elle engendre (la vengeance notamment).

C'est aussi un risque auquel se confronte le lecteur dans sa rencontre avec l'œuvre, cette dernière joue de lui, le manipule au grès des chapitres et des rebondissements, dirigeant sa compréhension, en faisant un personnage annihilé et dépendant de ce que l'œuvre accepte de lui dire. Cependant la prise de risque entraîne logiquement la découverte d'autres possibilités. Accepter la manipulation c'est accepter de rentrer dans une certaine danse avec autrui. Ainsi, dans *Monte-Cristo* la majorité des personnages savent très bien à quoi s'attendre dans leurs relations aux autres et c'est cela qui permet un tel

237 Alexandre, Dumas. *Le Comte de Monte-Cristo* Tome I. Pocket classique, Paris, 1995. P. 719.

238 Ibid. Page 721.

239 Ibid. Page 722.

240 Ibid. Page 745.

développement dans le récit : il n'y a pas une altérité blessée contre une altérité gagnante, l'ensemble du puzzle s'accorde pour mettre en scène le combat dans le dialogue qui devient une zone de développement et d'évolution. La manipulation peut donc aussi devenir jeu créateurs entre deux altérités. Si l'on prend l'exemple des jeux de rôles auxquels se prêtent parfois les enfants, on s'aperçoit de la positivité du mensonge et de l'illusion : en jouant à être autre, les enfants se créent un univers et une identité fictive sur la base d'un unique dialogue. C'est en parlant et en jouant qu'ils arrivent à imaginer et imager tout un monde. Parfois autrui peut me manipuler pour des raisons qui ne sont pas forcément individuelles ou égoïstes. Si la manipulation devient un jeu ouvertement accepté entre les deux entités, on aperçoit alors le début d'une création. C'est notamment ce qui se passe entre l'œuvre et son lecteur, comme nous allons désormais le voir.

2. Le dialogue comme ouverture : créateur.

*"Par votre brillante et presque sublime conversation, vous m'avez élevé au-dessus des niveaux ordinaires ; nous ne causons plus, nous dissertons"*²⁴¹

2. a) S'ouvrir.

Le dialogue est quelque chose de constructif, aussi bien pour l'œuvre, que pour le lecteur. Comme l'œuvre de Ricoeur qui est une pensée *"du dialogue, de l'espoir, de la confrontation des idées et de l'ouverture à l'inédit de l'initiative humaine"*²⁴², il en va de même dans l'œuvre de Dumas qui nous présente, à travers la relation Dantès/Faria, cette possible ouverture et écoute de l'autre, qui devient construction partagée et commune. Faria "remplira" Dantès, cependant *"il ne fait pas de Dantès une copie de lui-même, mais lui donne les moyens de devenir [...] un homme libre, autonome"*²⁴³. Le dialogue avec autrui devient la lumière, le guide. La première rencontre de Dantès et Faria est avant tout oral: c'est la voix et la perception auditive de Faria creusant la terre qui donnent l'impulsion à Edmond de continuer à se battre. Mais pour cela, il faut savoir écouter : *"vous êtes un noble cœur [...] personne n'a voulu m'écouter ni me croire"*²⁴⁴. Leur relation nous montrera qu'il y a un besoin intrinsèque de l'autre et de son écoute pour réussir à avancer : l'union de deux altérités dans une même recherche permet de construire quelque chose. Encore une fois, la découverte de la fortune de César Spada par Faria se fait à

241 Ibid. Page 751.

242 Jean, Grondin. *Que sais-je ? Paul Ricoeur*. PUF, Paris, 2013. Page 10.

243 Acte du colloque organisé par Fernande Bassan & Claude Schopp. *Cent cinquante ans après : Les 3 mousquetaires & Le Comte de Monte-Cristo*. Article 14. Vittorio FRIGERIO *Le Comte de Monte-Cristo : surhomme bourgeois ou unique ?* Page 123.

244 Alexandre, Dumas. *Le Comte de Monte-Cristo*. Tome I. Pocket Classique, Paris, 1995. P.246.

deux : l'abbé complète les phrases de Spada, détruites de moitié, construisant symboliquement un dialogue binaire, d'écoute et de compréhension, qui permet de s'élever et d'avancer vers autre chose (la richesse de l'écoute étant ici symbolisée par la découverte du trésor). Ainsi, il ne suffit pas de dire, il faut également écouter, cela permet de faire d'une simple discussion, une communication. On parle bien ici de rencontre dans le dialogue qui permet non pas une "juxtaposition [...] mais bien dans un entrelacs"²⁴⁵ ainsi

"cette union des personnes par la médiation du sens communiqué est une liaison langagière [...] qui consiste en une unité de recouvrement entre le "Je" et le "Tu" sans pour autant que chacun devienne l'autre"²⁴⁶

Ainsi, les liens créés par le discours peuvent aller "de l'écoute à l'entente"²⁴⁷, mais ils mènent dans chaque cas à une rencontre, un mélange des altérités, aussi bien dans l'opposition (la manipulation) que dans l'écoute et le développement (l'ouverture à l'autre). Le texte a besoin du lecteur autant que le lecteur est dépendant du texte : chacun possède son existence propre, mais chacun trouve, dans leur rencontre, une manière d'exister. Le texte s'actualise, et renaît dans l'imagination du lecteur, les mots fixes sont de nouveau mis en mouvement. Le lecteur, lui, se confronte au discours et au monde d'un autre, y entre, et, lorsqu'il se prête au jeu, y rencontre bien plus que ce qu'il ne pensait y trouver.

2. b) Interpréter.

Au-delà de la simple transmission, le dialogue devient une forme de création : en transmettant son savoir à Dantès, Faria lui donne les outils de construction de son personnage. On peut établir un parallèle entre l'abbé et la fable des animaux chez Bacon : le scientifique ne doit pas être comme l'araignée (il ne doit pas produire des théories uniquement à partir de lui-même), ni comme la fourmi (qui ne fait qu'entasser les choses les unes sur les autres). Le bon scientifique doit être comme l'abeille : il doit tirer sa matière de l'extérieur puis la transformer lui-même. Cela correspond à l'activité conceptuelle qui illustre que dans tout travail, même scientifique, il y a toujours une élaboration de la réalité. Il ne faut donc pas se contenter d'épeler les phénomènes, il faut les comprendre et les transformer. C'est ce que fait Faria lorsqu'il construit une plume, de l'encre, du papier et autres objets à partir du rien de son cachot : "*je fais dissoudre cette suie dans une portion du vin qu'on me donne tous les dimanches, cela me fournit de l'encre excellente*"²⁴⁸. Cette interprétation des

²⁴⁵ Guy-Félix, Duportail. *La phénoménologie de la communication*. Ellipses, Paris, 1999. P. 46.

²⁴⁶ Ibid.

²⁴⁷ Ibid. Page 47.

²⁴⁸ Alexandre, Dumas. *Le Comte de Monte-Cristo*. Tome I. Pocket Classique, Paris, 1995. P. 220.

phénomènes se produit (ou doit se produire) également dans l'acte de lecture. Le lecteur en interagissant avec le livre phénomène ne doit pas se contenter de l'interpréter de son point de vue, ni d'accumuler les connaissances brutes que ce dernier peut lui apporter. Il doit dialoguer avec le livre, l'écouter et l'enrichir, afin de permettre à ce dialogue de créer quelque chose de différent. Ainsi, si au départ la rencontre avec l'autre est accueillie comme un choc, elle devient vite un besoin car elle crée un désir d'altérité, de recherche de l'autre et de la rencontre. Le dialogue amène le dialogue : "*Pour bien sentir le rôle imaginant du langage, il faut patiemment chercher, à propos de tous les mots, les désirs d'altérité, les désirs de double sens, les désirs de métaphores*"²⁴⁹. Le langage littéraire nous apprend à nous ouvrir au double, à l'autre, les mots nous montre que chaque chose possède un aspect qui nous échappe et que nous pouvons interpréter cette part d'ombre, en participant au dialogue avec ce que l'on voit. L'herméneutique prend ici tout son sens :

"le symbole est langage, or, ce langage peut et veut être interprété afin de devenir discours cohérent. Comment ? Ricoeur répond sans ambages : par l'herméneutique"²⁵⁰

On comprend ici les deux étapes que le lecteur franchit lors de sa rencontre avec le livre et le discours littéraire. Tout d'abord ce discours nous place en retrait vis-à-vis du monde, puis on assiste à un renversement : ce discours devient révélateur et signe du monde. C'est dans ce double mouvement et la confrontation de nos horizons d'attentes avec ceux présents dans le récit que naissent de nouvelles perceptions, de nouvelles manières d'envisager le réel, mais aussi d'agir. En effet, le dialogue, en nous liant les uns aux autres, apparaît comme un transfert d'énergie, et la rencontre avec autrui semble être l'impulsion nécessaire au développement de soi : "*un autre avait pu faire tout cela, rien n'était donc impossible à Dantès*"²⁵¹. L'effort pour persévérer en soi apparaît, dans le roman, lors de la rencontre avec l'autre. On peut alors commencer à parler d'une certaine construction de soi comme et par les autres : les personnages du roman, en jouant sans cesse, en appellent à une certaine théâtralité dans notre identité. Ainsi le lecteur, en s'ouvrant au monde et l'intersubjectivité du récit, peut également commencer à se redéfinir, via les personnages. Nous pouvons reciter la naissance du personnage de Monte-Cristo, résultat du mélange Dantès/Faria, construit par le dialogue, il est devenu lui-même comme un autre. Paradoxalement le fait de lire s'avère être une

249Gaston, Bachelard. *L'air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*. Livre de poche, Paris, 1992.

250 Jean, Grondin. *Que sais-je ? Paul Ricoeur*. PUF, Paris, 2013. Chapitre 3. Page 66.

251Alexandre, Dumas. *Le Comte de Monte-Cristo*. Tome I. Pocket Classique, Paris, 1995. P. 216.

ouverture dans la fermeture, une sortie hors de soi : la situation de retrait que suppose la lecture devient un dynamisme car "*on s'accueille soi-même dans une image extérieure*"²⁵².

C) Soi-même comme un autre.

*"Dumas invente un personnage qui s'invente lui-même, savamment, un personnage"*²⁵³

Maître du dialogue, nous l'avons dit Monte-Cristo est, avant tout, un très bon acteur, changeant d'identité à chaque page, il excelle dans l'art du déguisement et du jeu de rôle:

"C'est toujours Dantès qui parle, comprenez-vous ?"²⁵⁴, demande l'abbé Busoni à Caderousse.

"et je puis vous dire ce que vous dirait l'abbé Busoni"²⁵⁵, dit Monte-Cristo à Bertuccio.

"un de mes amis fort riche, un Anglais plus qu'original, presque fou, dont le véritable nom des Lord Wildmore"²⁵⁶, dit Monte-Cristo à Andrea.

Dantès, Busoni, Wildmore, Monte-Cristo, autant de portes paroles pour une seule et même personne. Par ses métamorphose, le comte semble posséder le don d'ubiquité et développer sa personne et son histoire d'une façon unique et exceptionnelle Le roman de Dumas est un roman de jeux, de faux-semblants et de rôles : la majorité des personnages sont d'ailleurs "morts" et renaissent sous d'autres identités. C'est le cas de Mercédès pour Monte-Cristo : "*Mercédès est morte, madame, dit Monte-Cristo, et je ne connais plus personne de ce nom*"²⁵⁷. Benedetto, considéré comme mort né, devient par la suite Andrea Calvacanti, Valentine meurt et renaît... Roman et récit du changement, l'œuvre de Dumas est une invitation à la reconsidération de soi, dans, par et grâce aux autres. Ainsi "*Seul l'autre donne un sens au "je" (Je est un autre, qu'on peut aussi inverser en l'autre est un je)*"²⁵⁸: devenir soi par l'autre, et devenir moi en étant autre car "*autrui en appel à moi. Et c'est dans la réponse à cet appel que je suis moi*"²⁵⁹. Si le roman de Dumas est un appel à l'intersubjectivité, à la relation à l'autre, il est surtout appel à se découvrir comme un personnage, comme un acteur : apprendre à jouer de soi pour mieux se découvrir. Nous allons voir ici comment le lecteur, en suivant les métamorphoses et les jeux des personnages, se découvre lui-même comme un

252 Marielle, Mace. *Façons de lire, manière d'être*. Nrf Essais, Gallimard, Paris, 2011. Page 31.

253 Alexandre, Dumas. Ibid. Préface, p.6.

254 Ibid. Page 344.

255 Ibid. Page 707.

256 Ibid. Page 854.

257 Ibid. Tome II. Page 397.

258 Klesis. Revue philosophique - 30 : 2014 - Varia. *Levinas et Lacan : du traumatisme à l'éthique*. Paula Lorelle. www.revue-klesis.org/pdf/klesis-Varia-V-3-Paula-Lorelle-Levinas-Lacan-dutraumatisme-a-l-ethique.pdf.

259 Ibid.

autre. Le thème et l'effet du livre se retrouvent donc une nouvelle fois, ici sous l'intitulé de la multiplicité dans le soi. *Le Comte de Monte-Cristo* présente divers aspects de ce jeu du soi à travers ses personnages : par l'importance du nom il dénonce la fixité sociale et appelle à s'en défaire et s'en moquer, posant alors la question de la sagesse du multiple. Puis nous verrons comment les personnages se hissent au rang d'alter ego pour le lecteur, qui devient également l'un des leurs, mettant en place un je(ux) de rôle propre au récit de Dumas qui déborde sur la vie du lecteur, faisant du récit un outil permettant de raconter mais aussi, et surtout, de se raconter.

1. Du jeu de Noms.

"[...] je vais vous le prouver en mettant les points sur les i, ou plutôt les noms sur les hommes"²⁶⁰

1. a) Dangers et puissance du nom.

Le Comte de Monte-Cristo est une histoire de noms, c'est le nom de Noirtier qui provoquera la perte de Dantès, il fera donc de son nom une arme destructrice, "Je suis Edmond Dantès" sera l'ultime coup porté à ses bourreaux dans sa vengeance. Cette place accordée au nom est en grande partie liée au contexte mais aussi à la société de l'époque qui accordait une très grande importance au nom ainsi qu'au titre. On peut établir une comparaison avec les pièces de théâtre, où, à l'écrit, les personnages existent, s'expriment et se meuvent dans l'œuvre seulement grâce à leur appellation au devant de leur discours. Dans le roman de Dumas, le nom est un véritable justificatif et support social : on remarque en effet qu'à la seconde partie du roman, tous les personnages ont changé de noms, évoluant avec leur reconnaissance sociale. Fernand est devenu comte de Morcerf. Mercédès est définie comme "ma mère" par Albert ou Madame de Morcerf. Danglars est devenu Monsieur de la baron, et Villefort Monsieur de Villefort ou Monsieur le procureur du roi. Le nom devient une question de pouvoir et de reconnaissance, perdre le contrôle de son nom revient à fléchir en société. C'est pour cette raison qu'Albert rejettera le sien à la suite des révélations concernant son père: "*Albert chancela et tomba écrasé sur un fauteuil. Il n'y avait point à en douter cette fois, le nom de famille y était en toutes lettres*"²⁶¹. Cette force du nom se traduit par une peur, comme l'illustre le rejet de la signature par Caderousse :

" - Signe ! continua le comte

²⁶⁰Alexandre, Dumas. *Le Comte de Monte-Cristo*. Tome II. Pocket Classique, Paris, 1995. P.457.
²⁶¹ Ibid. Page 337.

- Mais vous voulez donc me perdre ?"²⁶²

De ce fait les personnages rejettent bien souvent leur nom d'origine pour s'en façonner un autre. L'utilisation qu'ils en font semble dire qu'en choisissant son nom on peut choisir son identité, son histoire. Recherche du nom vierge, pur, pour un nouveau départ : "*je partirai pour l'Afrique, où, en place du nom que j'ai quitté, je me ferais le nom que j'ai pris*"²⁶³. Ainsi il semblerait qu'apprendre à être autre que soi passe par un détachement vis-à-vis de son nom, ou, du moins, un jeu de transformations. Quand Benedetto nous dit "*ma mère n'est point coupable. Je n'ai pas voulu savoir le nom de ma mère*"²⁶⁴: l'anonymat apparaît comme une certaine forme de pureté, de liberté, ne pas connaître le nom de sa mère lui permet d'en garder une image libre et, peut-être, fantasmée. Il faudrait donc accepter une certaine contingence et liberté dans son identité, pour jouer à devenir soi. Car le nom est souvenir rempli de symboles. Impossible de l'oublier totalement, mais s'en défaire, pour mieux se construire, en atteste la relation de Monte-Cristo au nom de Mercédès: son amour pour elle l'a mené à faire de son prénom une quasi incantation :

"Ô Mercédès, votre nom, je l'ai prononcé avec les soupirs de la mélancolie, avec les gémissements de la douleur, avec le râle du désespoir; je l'ai prononcé, glacé par le froid [...]"²⁶⁵

Le nom semble maintes fois s'opposer à l'amour dans le roman, c'est le cas pour Valentine et Maximilien qui voient leur idylle contrariée par des questions de titres, de la reconnaissance. La question de l'honneur est également fortement implantée dans la symbolique du nom, Morrel père préférera se donner la mort plutôt que d'entacher son nom en manquant à ses engagements. Pour toutes ces raisons, le nom est largement critiqué par Dumas, ce dernier nous montre l'illusion et la bêtise qui découlent d'une telle idéalisation, notamment par la facilité avec laquelle Benedetto s'insère dans la société Parisienne où seules les apparences et le nom comptent :

"se donner des noms, c'est seulement faire preuve de pouvoir, c'est aussi en quelque sorte dénoncer le caractère arbitraire et instable de tout nom, de toute identité dans un monde où seules comptent les apparences"²⁶⁶.

Jeune homme arrivé sans rien, le statut de prince, créé de toutes pièces par Monte-Cristo, permettra à un bandit de s'élever et côtoyer toute la haute société. Danglars paiera d'ailleurs cet aveuglement, convoitant le statut de

262 Ibid. Page 321.

263 Ibid. Page 615.

264 Ibid. Page 659.

265 Ibid. Page 401.

266 Acte du colloque organisé par Fernande Bassan & Claude Schopp. *Cent cinquante ans après : Les 3 mousquetaires & Le Comte de Monte-Cristo*. Article 13. B.T.COOPER. Le rôle des noms dans Le Comte de Monte-Cristo. Page 113.

prince, il manquera de marier sa fille à un scélérat. Le nom est donc un jeu, qu'il faut savoir manier.

1. b- Jouer de son nom : je(ux) de rôles.

"l'homme que l'on appelle le comte de Monte-Cristo"²⁶⁷

Monte-Cristo, ou la théâtralité du nom Dantès : rarement un nom n'a été autant complexifié et mythifié dans la littérature. Comme l'homme qui le porte, "Dantès" vacille entre envie, fascination, peur et rejet :

"Je voudrais m'appeler Dantes douze heures seulement"²⁶⁸ (Danglars)

"Edmond Dantès. [...] Villefort eût autant aimé, dans un duel, essayer le feu de son adversaire à vingt-cinq pas, que d'entendre prononcer ainsi ce nom à bout portant"²⁶⁹

Le nom devient, pour ce personnage, un véritable masque, qu'il porte, enlève, change et travestit selon ses besoins. Absout de toute fixité, il se meut en caméléon, faisant de son identité quelque chose de construit au grès des personnages qu'il s'invente et développe. Il joue du nom comme d'un atout, comme lorsqu'il recherche le nom de l'amante secrète de Villefort : trouver le nom d'Hermine Danglars est un moment clé dans l'élaboration de sa vengeance, à la suite de cela il peut finalement mettre en place sa scène d'Auteuil. Cependant le plus théâtral demeure les révélations de l'identité du comte : véritable mise en scène, passant d'une identité à l'autre via les costumes, jusqu'à la révélation finale. Le nom devient éclair foudroyant, toute la symbolique et la force contenues dans un seul mot, un seul nom, deviennent effectives lorsque tombent les masques :

"Tu t'es fait appeler à Paris le comte de Monte-Cristo ; en Italie, Simbad le marin ; à Malte, que sais-je ? moi, je l'ai oublié. Mais c'est ton nom réel que je te demande, c'est ton vrai nom que je veux savoir, au milieu de tes cents noms [...]

- [...] de mes cents noms, je n'aurais besoin de t'en dire qu'un seul pour te foudroyer ; mais ce nom, tu le devines"²⁷⁰

Le nom révèle donc une certaine théâtralité interne à cette société. Rejeter ses origines s'avère être une manière de se construire dans le livre, telle la fille de Danglars qui s'enfuit déguisée en homme, identité hermaphrodite et théâtrale, cliché de l'artiste torturée et réactionnaire. Elle se construit à contre courant du milieu dans lequel elle évolue, tout en s'y insérant, inconsciemment, en se conformant à la théâtralité : "*ce roman qui nous plonge dans un monde*

267 Alexandre, Dumas. *Le Comte de Monte-Cristo*. Tome II. Pocket Classique, Paris, 1995. P.347.

268 Ibid. Tome I. Page 74

269 Ibid. Page 166.

270 Ibid, Tome II. Page 438.

*incertain et carnavalesque*²⁷¹. La théâtralité est effectivement omniprésente²⁷², en passant du carnaval de Rome, à l'idée de mise en scène ou de costumes et de masques²⁷³, chacun joue son rôle:

"Comment trouvez-vous que j'ai joué mon petit rôle ?"²⁷⁴

"est-ce ou n'est-ce pas une comédie que nous jouons ?"²⁷⁵

L'idée de Je(ux) de rôle semble à priori impensable: "je" renvoie à une identité fixe, et le jeu à une idée de liberté et de création. Dire "je" c'est affirmer et penser l'unité de sa personne au contraire du jeu qui laisse davantage de place à la spontanéité et la contingence. En faisant nos expériences nous pouvons *"transformer progressivement ses potentialités en compétences et en connaissance"*²⁷⁶ justement grâce à ce mélange entre le je et le jeu ; possibilité que le lecteur possède. La pièce de Pirandello²⁷⁷ illustre parfaitement cette liberté de jeu qu'a le spectateur au contraire du personnage. Les personnages possèdent une réalité unique, interchangeable insérée et gravée dans les mots écrits par l'auteur. Leur vie est donc bouclée et déterminée par leur réalité littéraire. Pirandello met en scène dans sa pièce le désespoir de la réalité des personnages enchaînés, inlassablement, à leur histoire. Le lecteur est donc invité, en découvrant cette possibilité du je(ux), à en user. C'est grâce à cette vérité et réalité autre que lui apporte les personnages qu'il découvre cette capacité qui lui est inhérente. D'autant plus que Dumas présente le jeu comme ce qui permet de révéler le "je" ainsi que le "tu" d'autrui : "[...] *pour arriver à ce but, il faut jouer notre rôle*"²⁷⁸. Dans le récit c'est en jouant que l'on se découvre et que l'on découvre l'autre, être capable du je(ux) de rôle devient ici une véritable question de pouvoir. Par exemple, lorsque le comte, déguisé en abbé Busoni, se rend chez Caderousse, c'est en jouant et en feignant l'ignorance qu'il arrive à percer à jour son personnage et la vérité du récit. Il en va de même dans la relation qui unit Benedetto et Caderousse, tous deux jouent sans cesse à ce je(ux) en faisant passer pour faux ou ironique ce qu'ils pensent : "*Et un regard parfaitement clair de Caderousse termina le sens de la phrase*"²⁷⁹.

271 Acte du colloque organisé par Fernande Bassan & Claude Schopp. *Cent cinquante ans après : Les 3 mousquetaires & Le Comte de Monte-Cristo*. Article 13 : B.T. Cooper. Le rôle des noms dans le Comte de Monte-Cristo. Page 111.

272 Pour approfondir ce thème voir : Alexandre, Dumas. *Le Comte de Monte-Cristo*. Pocket Classique. 1995. Tome I, Pages 52, 64, 75, 96, 101, 320, 513, 822... Tome II, Pages 39, 59, 448, 450, 549...

273 Pour approfondir ce thème voir : Ibid. Tome I : 549, 550, 561.. Tome II : 497, 569, 622, 623...

274 Ibid. Tome II. Page 215.

275 Ibid. Page 246.

276 Sous la direction de Laurence Hansen-Love. *La philosophie de A à Z*. Hatier, Paris, 2000. Définition de "Jeu", Page 233.

277 Pirandello. *Six personnages en quête d'auteur*. Flammarion, Paris, 2014.

278 Alexandre, Dumas. *Le Comte de Monte-Cristo*. Tome II. Pocket Classique, Paris, 1995. P.862.

279 Ibid. Page 293.

Les exemples de je(ux) sont donc nombreux et variés dans le récit. Le lecteur en s'y confrontant est invité, lui aussi, à endosser le masque de personnage et à monter sur scène à leurs côtés. Il peut, le temps de la lecture, devenir autre, s'essayer à des rôles, des situations et des expériences nouvelles. De lecteur, il devient personnage, changeant de statut, de nom et d'identité, la vie fictive à laquelle il s'essaie lui permet de mieux se connaître. Il met son nom de côté pour en essayer mille autres. Tel un acteur, il esquisse, devine et essaie des psychologies et vies qui lui sont externes.

2. Le récit : raconter et se raconter.

Le Comte de Monte-Cristo est un "véritable récit à tiroirs"²⁸⁰, insérant dans sa narration de nombreuses digressions²⁸¹, donnant l'opportunité à divers personnages d'exister et se développer. Si ces histoires semblent à priori externes au récit, elles finissent toujours par s'y relier. Que ce soit le récit de famille des Spada et le trésor de l'île de Monte-Cristo, l'histoire de Luigi Vampa, celle de Bertuccio qui permet de découvrir la suite de l'histoire de Caderousse ainsi que les secrets bien gardés de Villefort, l'histoire de Noirtier et le père d'Epinay, l'histoire d'Haydée... chaque digression apporte quelque chose au récit et révèle un peu plus de nos personnages. La narration du roman est peuplée de ces digressions et histoires. Les personnages aiment se mettre en scène et faire de leur vie des récits héroïques. Cette puissance du récit est donc utilisée jusque dans la manière qu'ont les personnages de parler d'eux. Cette mise en scène de soi révèle un amour de l'histoire et de l'imagination, ou, du moins, de transformations de la vie vécue grâce aux possibles de la fiction. Peut-être parce que :

"L'homme n'est pas une nature, mais une histoire [...] sa vie est quelque chose qui doit être choisie, inventée alors qu'il progresse, et un homme est dans ce choix et cette invention."²⁸²

L'existence de l'homme devrait donc s'inspirer de la fiction, du récit. La rencontre intersubjective avec cet autre qu'est le personnage permet de comprendre cette idée et nous donne l'impulsion dynamique et l'inspiration vers cette écriture de soi. Cependant, à vivre de fiction, la folie guette.

280 Daniel, Compère. *Le Comte de Monte-Cristo d'Alexandre Dumas*. Encreage, Paris, 1998. Page 55.

281 Sur ce thème voir : Alexandre, Dumas. *Le Comte de Monte-Cristo*. Pocket Classique, Paris, 1995. Tome I : Pages 249, 460, 667. Tome II : Pages 189, 224, 455, 657.

282 José Ortega y Gasset. *Le spectateur*. Rivages. 1992.

2. a) *La multiplicité : folie ou génie ?*

"Quand on vit avec des fous, il faut faire aussi son apprentissage d'insensé"²⁸³
"des signes de folie...ou de sagesse, Monsieur le baron, ou de sagesse,
dit Louis XVIII en riant"²⁸⁴

L'association de la folie à la sagesse, de la norme et la folie, brouille ici les frontières que l'on élève habituellement. *Le Comte de Monte-Cristo* semble à première vue s'apparenter à une forme d'apologie de la folie, en faisant du jeu, de la dualité et des métamorphoses de véritables normes. Mais cet appel du multiple est-il, comme nous le dit Louis XVIII, sagesse ou folie ? Car le double est traditionnellement perçu comme néfaste, tel Docteur Jekyll et Mister Hyde, on considère la confrontation de soi à soi comme quelque chose de névrotique, schizophrénique. En effet la dualité Dantès / Monte-Cristo possède quelque chose de l'opposition entre Jekyll et Hyde : le bien innocent (Dantès) contre le mal destructeur (Monte-Cristo). Apologie du changement, Dumas nous inviterait-il à devenir fou ? "*Alors que la conscience est identité, la subjectivité signifie chez Levinas la non-coïncidence, l'Autre dans le même*"²⁸⁵, distinguer conscience et subjectivité permet ici de comprendre que l'altérité à soi se constitue dans la part de contingent, d'imagination interprétative présente en l'homme. L'imagination peut-être défini comme une relation entre un moi et un non moi, c'est une activité directe et productrice²⁸⁶. La multiplicité du moi devient ici condition de création de l'imagination, au contraire de la relation du moi au non-moi dans la pensée scientifique qui, elle, établit une relation indirecte entre l'objet et le sujet. L'imagination permet une projection du moi dans le non-moi. Multiplicité comme oubli de son individualité et invitation à entrer en relation avec les personnages : "*la contemplation pure [...] c'est la confusion du sujet et de l'objet, c'est l'oubli de toute individualité*"²⁸⁷. On s'éloigne ici de la philosophie de Schopenhauer car l'état contemplatif dans lequel est le lecteur lors de sa lecture du *Comte* s'apparente davantage à une contemplation hors de soi, du monde, des autres, et de son propre être. Mais cette contemplation est active, car le lecteur prend part à la narration grâce au dialogue avec le livre. La philosophie de Schopenhauer nous aide ici à comprendre comment l'oubli de son individualité et de son être permet de justifier l'idée d'un soi multiple, ouvert à l'intersubjectivité, et en proie à une relation intersubjective avec soi-même.

283 Alexandre, Dumas. *Le Comte de Monte-Cristo*. Tome II. Pocket Classique, Paris, 1995. P.255.

284 Ibid. Tome I. Page 137.

285 Klesis. Revue Philosophique - 30 : 2014 - Varia. *Levinas et Lacan : du traumatisme à l'éthique*. Paula Lorell. www.revue-klesis.org/pdf/klesis-Varia-V3-Paula-Lorelle-Levanis-Lacandutraumatisme-a-l-ethique.pdf.

286 Propos recueillis lors du séminaire du 09.11.2015 au fond Ricoeur, exposé l'imagination productrice.

287 Schopenhauer. *Le monde comme volonté et comme représentation*. Édition numérisée par Guy MEFF : www.schopenhauer.fr. Page 464.

Non pas oubli total de soi dans le multiple, mais suspension de son identité individuelle pour s'ouvrir aux autres et apprendre à devenir soi. Ricoeur supprime dans le sujet l'intuition qui lui permettrait un accès direct à son être, l'homme fait l'expérience de sa dualité, de son opacité, et il doit donc utiliser l'herméneutique du soi. L'homme devient ainsi un intermédiaire en lui-même ; pour lui-même :

« L'homme n'est pas intermédiaire parce qu'il est entre l'ange et la bête, c'est en lui-même, de soi à soi, qu'il est intermédiaire ; il est intermédiaire parce qu'il est mixte, parce qu'il opère des médiations [...] Son acte d'exister, c'est l'acte même d'opérer des médiations entre toutes les modalités et tous les niveaux de la réalité hors de lui-même »²⁸⁸

La multiplicité du soi à soi n'est donc ni folie ni sagesse, mais bel et bien expérience constitutive de l'homme. Ricoeur dit être devenu philosophe pour ne pas devenir schizophrène²⁸⁹ car faire de la philosophie c'est se confronter sans cesse aux autres, s'inspirer des théories des uns, s'opposer aux autres, pour finalement en arriver à formuler une nouvelle manière de penser. Il en va de même de la rencontre avec les personnages dans la fiction, le lecteur se confronte à des altérités, des êtres qui, bien que fictifs, lui apprennent à sortir hors de lui. Les personnages deviennent alors des alter-ego, véritable êtres auxquels je me confronte et par lesquels / contre lesquels / grâce auxquels je me construis.

2. b) Des personnages comme alter-ego.

"Au milieu de ces différents personnages, frémissants d'intérêt divers, deux seulement méritent que nous nous occupions d'eux : c'est Mlle Eugénie Danglars et Mlle Louise d'Armilly"²⁹⁰

Par les procédés de narration que nous avons étudié précédemment, le lecteur est totalement inséré dans le récit. Il devient un personnage à sa manière et rencontre, de ce fait, les personnages comme des alter-ego. Le personnage est plus qu'un simple représentant - ou représentation, il devient un agent actif. Cette constitution du personnage est rendue possible si le lecteur accepte de devenir, lui, un personnage : la relation d'échange est double, de nouveau, et suppose une participation collective.

"[...] le lecteur connaît le secret du personnage, il goûte les multiples déguisements d'Edmond Dantès, les identifie comme ruse de guerre, et il attend son heure, comme le héros : il est promu lui-même au rang de personnage"²⁹¹

288 Paul, Ricoeur. *Philosophie de la volonté, 2. Finitude et culpabilité, I. L'homme faillible*. Aubier, Paris, 1993.

289 Adèle, Van Reeth. France Culture. *Les nouveaux chemins de la connaissance : Paul Ricoeur soi-même comme les autres*.

290 Alexandre, Dumas. *Le Comte de Monte-Cristo*. Tome II. Pocket Classique, Paris, 1995. P.494.

291 Ibid. Tome I. Préface, p.7.

Le fait de devenir personnage est présenté ici comme une promotion, chose à laquelle on accède par un travail, dans l'effort. En effet, si l'œuvre en elle-même dans sa narration laisse plus ou moins de possibles au lecteur, cela ne provient pas que d'elle. Le lecteur doit s'engager, pour ne pas rester externe au récit, cela suppose une certaine dépossession de soi, une suspension du monde et une ouverture. Ainsi tous les thèmes et effets présents dans *Monte-Cristo* que nous avons étudié jusqu'à maintenant s'avèrent également être des effets, permettant au récit de Dumas de devenir un phénomène intersubjectif. Car "*Devenus surhommes, les initiés semblent également en mesure de maîtriser le temps et l'espace*"²⁹²: le roman possède cette qualité d'assimilation et de reconnaissance via les personnages qui permet au lecteur d'abaisser les limites de sa propre existence et les transcender le temps d'une lecture. Cela est notamment permis car les personnages de Dumas sont un mélange, entre le "type" de Hugo (chacun représente symboliquement une valeur, une idée...) permettant la reconnaissance du lecteur, ils possèdent également une individualité et une liberté que l'on trouve rarement dans des figures fictives : cette part de contingence est le produit de leur dualité, leur complexité et, surtout, leur réalité. De ce fait : "*Edmond Dantès renaissant à la vie, c'est la population entière qui aspire l'air de la liberté à plein poumons*"²⁹³, l'assimilation est si forte que les personnages de Dumas prennent vie par leur rencontre avec le lecteur, transcendant les limites que le discours et le récit littéraire leur imposent. Cela provient probablement du fait que Dumas est maître de la narration à suspense, nous maintenant à bout de souffle grâce à cette narration inversée faisant du comte le maître du dialogue. Le lecteur avance au fil des pages avide d'en savoir plus, de mieux connaître les personnages et, surtout, de comprendre le piège tendu par Monte-Cristo à ses ennemis. Être mis en relation avec un autre fictif permet d'apprendre à connaître les distances et les limites que nous impose la relation à autrui, mais cela permet également d'absorber la forme de réalité des personnages quand leur réalité devient extérieure par le transfert de vitalité qui s'opère dans l'échange. Ainsi se forme un certain humanisme dans la lecture, tout d'abord par l'aide apportée à autrui, puis l'aide qu'il m'apporte : "*vous voyez plus clair dans ma vie que moi-même*"²⁹⁴. L'effet miroir de l'altérité fictive du personnage permet au lecteur de

292 Adam, Desanti. Université Paris IV-Sorbonne, Ecole Doctorale III. *Initiation et revanche sociale dans 3 oeuvres romantiques : Le juif errant, d'Eugène SUE. Le Comte de Monte-Cristo, d'Alexandre DUMAS père. Les Misérables, de Victor HUGO*. Thèse de doctorat présentée et soutenue publiquement en Décembre 2015. Consultée sur micro-fiche à la BIS, page 12.

293 Ibid. page 34.

294 Alexandre, Dumas. *Le Comte de Monte-Cristo*. Tome I. Pocket Classique, Paris, 1995.

mieux se regarder lui-même sans même forcément le réaliser. Cela révèle également le besoin de l'autre pour pouvoir se voir lui-même: il faut qu'une identité externe nous tende le miroir, afin que l'on s'y voit clairement. Tenir soi-même son reflet revient à voir ce que l'on souhaite y voir (c'est, probablement, la seconde étape à atteindre), mais auparavant il faut pouvoir se voir soi-même, et accepter que l'autre, ou nous-mêmes comme un autre, nous tende le miroir révélant. Monte-Cristo en fait lui-même l'expérience :

"Allons donc, homme régénéré ; allons, riche extravagant ; allons, dormeur éveillé ; allons, visionnaire tout-puissant ; allons millionnaire invincible [...] miroir où Monte-Cristo regarde Dantès [...] retrouve le prisonnier, ressuscité, retrouve le cadavre"²⁹⁵

Apprendre à écouter les autres pour s'écouter soi-même et accepter son dualisme et penser son double. La littérature familiarise le lecteur à une forme d'humanisme dans l'écoute, rejoignant la morale du Petit Prince selon laquelle : "*chacun est seul responsable de tous*"²⁹⁶. Il en va de même dans le roman de Dumas, où les hommes sont seuls responsables de leur actes et leur relations les uns aux autres. Cette idée permet de comprendre l'importance de l'intersubjectivité ouverte dans la fiction, si différente qu'elle soit de celle que l'on rencontre en réalité, elle enrichit dans cette différence. L'intersubjectivité littéraire est expérience de l'autre dans sa définition même en tant qu'être différent. En plus d'être découverte, elle est invitation, comme nous allons le voir désormais, à ressortir nous-mêmes différents de notre lecture. C'est en apprenant à se raconter, et se créer, comme un personnage, avec, en plus, la liberté propre à l'homme, que le lecteur perçoit qu'il s'est confronté à des altérités dont l'essence précède l'existence. La condition du Dasein est de devoir devenir soi-même en se temporalisant. Ainsi l'essence du Dasein tient dans son existence, il peut se trouver, se choisir, se perdre, selon l'interprétation de lui-même. On trouve un aspect assez théâtral de la condition humaine chez Heidegger, le Dasein devant, en quelque sorte, sortir de lui-même, jouer à être autre pour devenir soi. Cependant, même si le jeu d'acteur n'est pas existence, c'est cette capacité à se prendre, s'envisager, comme un autre qui représente la qualité demandée par Heidegger du saut hors de soi pour s'imaginer autre, et devenir, finalement, ce que l'on est vraiment. La reconnaissance avec le personnage devient une mimesis, non pas en tant que reconnaissance totale et identique, mais bien comme réinvention créatrice : les personnages ouvrent le

Préface, p.232.

295 Ibid. Tome II. Page 690.

296 Philippe Forest. *Autour du petit Prince de Saint-Exupéry*. sur plus.franceculture.fr/le-petit-prince

chemin au lecteur, qui doit faire l'effort de rentrer dans cette dynamique de création.

« Les actes accomplis dans la sphère mythique par des êtres extraordinaires [...] n'incitent pas simplement à la répétition, mais offrent la possibilité à l'homme d'assumer à son tour un rôle créateur où ses capacités d'invention puissent avoir libre cours »²⁹⁷

La rencontre avec les personnages permet à l'homme de s'ouvrir à une nouvelle dynamique : celle de se créer lui-même. La relation d'échange entre l'œuvre et le lecteur devient alors effective dans ses effets, car ayant produit quelque chose d'externe, de réel. "Ainsi le pauvre marin vit dans le souvenir de quelques conteurs"²⁹⁸: lorsque, à la fin du second tome, sa propre histoire lui est racontée par le gardien du château d'If, Monte-Cristo réalise le pouvoir d'immortalité présent dans le récit, ainsi que la manière dont une histoire peut créer autre chose qu'elle-même, via sa transmission à autrui et son interprétation. Nous allons donc nous intéresser en dernière partie à la manière dont le phénomène Monte-Cristo, via l'herméneutique et la relation établit avec le lecteur dans la lecture, permet à plus d'une chose d'advenir, en devenant un véritable socle de création.

"L'auteur aujourd'hui proclame l'absolu besoin qu'il a de son concours [du lecteur], un concours actif, conscient, créateur. Ce qu'il lui demande [...] [c'est] de participer à une création, d'inventer à son tour l'oeuvre - et le monde - et d'apprendre ainsi à inventer sa propre vie"²⁹⁹

Nous allons désormais voir comment la lecture de Monte-Cristo devient un acte créateur mêlant l'auteur, l'œuvre et le lecteur, nous amenant à reconsidérer notre situation vis-à-vis du temps, comme des êtres en devenir constant, faisant du changement un acte non plus contingent, mais plutôt une ouverture / relecture du monde, de l'autre, et de soi.

III. Lecture du Comte du Monte-Cristo : phénomène créateur.

Devenir.

"C'est splendide ! Avec vous, mon cher comte, on ne vit pas, on rêve."³⁰⁰

Lors de la lecture des dernières pages de *Fahrenheit 451*³⁰¹, le lecteur découvre, avec le pompier Montag, une communauté d'hommes vivants marginalement car refusant de se soumettre à la tyrannie destructrice du livre

297 Vittorio Frigerio. *Les fils de Monte-Cristo ; idéologie du héros de roman populaire*. Presses universitaires de Limoges. 2002. Page 243.

298 Alexandre, Dumas. *Le Comte de Monte-Cristo*. Tome II. Pocket classique, Paris, 1995. Page 695.

299 Alain Robbe-Grillet. *Pour un nouveau roman*. Les éditions de minuit, Paris, 2012.

300 Alexandre, Dumas. *Ibid*. Page 220.

301 Ray Bradbury. *Fahrenheit 451*. Gallimard, Paris, 2000.

imposée par l'État. Cette histoire met en scène un monde dystopique où la peur du pouvoir du livre (aussi bien son influence, que la création qu'elle suppose), a mené à le diaboliser. L'état cherche donc à supprimer toute trace de lecture dans le monde afin d'éviter d'avoir à se confronter à des pensées autres que celles mises en place. Cependant certains hommes se rebellent, devenant des hors la loi, des parias, considérés comme des dangers pour la société car influencés par les pensées dites "déviantes", présentes dans les œuvres. Cherchant à sauver les textes de leur destruction afin de leur permettre de perdurer, chacun d'eux est devenu un livre. Leurs noms sont désormais des titres d'œuvres et ils connaissent tous par cœur le texte contenu dans le livre en voie de disparition, ou déjà détruit, qu'ils ont choisi de devenir. Ils ont donné corps et vie aux textes de grands auteurs, faisant d'une œuvre une individualité propre et une extériorité effective, illustrant en même temps le besoin viscéral et vital qu'a l'homme d'avoir la possibilité de lire. Bradbury nous donne ici à penser une bien belle image du livre comme phénomène : tout d'abord dans sa dangerosité (la volonté qu'a l'état de supprimer tout contact possible avec les livres afin d'empêcher l'indépendance de pensée) puis dans sa puissance créative (les hommes devenus œuvres). On retrouve ici l'idée de la force dans l'incarnation de l'histoire présente dans Monte-Cristo : "*mais cette histoire, devenue vivante dans la personne et par la voix de la jeune fille [...] le pénétraient tout à la fois d'un charme et d'une horreur inexprimables*"³⁰². Le mélange entre l'individualité d'un être et celle d'une œuvre / d'une histoire illustre l'existence créatrice qui peut découler de cette rencontre, faisant d'une œuvre un être en devenir constant, humanisé, temporalisé et extériorisé. Le lecteur devient alors actif dans la réception, ce qui permet à l'œuvre de parvenir au statut de phénomène produisant quelque chose, notamment lorsqu'il est lié à l'herméneutique. En effet dans la lecture aucune image n'est imposée. Le lecteur est guidé par les mots, imaginant et créant lui-même un monde possible. Faisant ainsi du phénomène littéraire un acte créateur dans l'interprétation. Or *Le Comte de Monte-Cristo* s'avère être un véritable phénomène en devenir. A la fois créateur dans sa réception, qui permet de rendre effective et réelle l'herméneutique créatrice, mais aussi à la source d'une nouvelle identité littéraire par le mélange des genres qu'il établit. Créateur, donc, tout d'abord, vis-à-vis de sa propre existence, de phénomènes extérieurs à lui, lui permettant de perdurer et d'exister hors de lui-même : ce seront les sujets d'étude de nos deux premières sous-parties. Nous verrons également que la création dans la

³⁰²Alexandre, Dumas. *Le Comte de Monte-Cristo*. Tome II. Pocket Classique, Paris, 1995. P.233.

lecture ne se cantonne pas à l'œuvre en tant que telle, elle déborde sur l'existence et l'identité du lecteur qui se redéfinit et renaît par la lecture. Elle permet ainsi, par l'utilisation des symboles, des signes et de la narration, de mettre en route une dynamique particulière de la pensée que nous étudierons dans notre dernière partie.

*"Est-il tant de romanciers au XIXe siècle [...] capables de communiquer, dans l'euphorie, l'énergie, le panache d'une nature généreuse, une telle passion pour le récit, conçu comme fin ultime de la littérature?"*³⁰³, cette étude du phénomène livre comme créateur nous permettra de comprendre l'importance et l'envergure du livre de Dumas, ainsi que les passions ou rejets qu'il a suscité. Cela nous permettra également de réactualiser et justifier l'étude de ce livre, bien souvent mis de côté ou peu considéré dans les études car caractérisé de roman populaire mal écrit, adressé à un public davantage divertie que pensé. Nous verrons que, au contraire, tout comme le mélange philosophie-littérature, c'est dans la lecture de ce genre de livre que le lecteur peut faire *"[...] l'expérience dynamique du mot qui a la fois rêve et pense"*³⁰⁴, lui permettant de dépasser ses propres limites tout en les comprenant.

A. De la réception du monde créé : herméneutique créatrice.

*"[...] la réalité est une puissance de rêve et le rêve est réalité"*³⁰⁵

La réalité permet de créer du rêve (un livre - qui est également une réalité) et ce rêve est réalité car révélateur et créateur d'une nouvelle réalité. Que ce soit par la catharsis, purgation des passions par les sentiments que provoque en nous l'œuvre littéraire, ou dans la réception, rêve et réalité se mélangent pour nous offrir une nouvelle création (l'œuvre) elle-même source d'autres outils et moyens à l'attention du lecteur qui devient auteur dans sa réception. Nous allons donc étudier ici la réception du *Comte de Monte-Cristo* qui, à l'image de son roman, est double, complexe, et mythique. Ainsi nous nous intéresserons tout d'abord à l'ambiguïté de ce livre qui suscita de nombreux rejets et critiques, ce qui nous permettra de poser la question de la valeur de l'œuvre, menant à l'étude du dynamisme créateur des interprétations. Ensuite nous nous intéresserons aux effets provoqués par la rencontre des horizons d'attentes du lecteur avec ceux du livre, posant de nouveau la question du monde cette fois sous le prisme de la création, ce qui amènera à étudier et

303 Alexandre, Dumas. *Le Comte de Monte-Cristo*. Tome I. Pocket Classique, Paris, 1995. Préface, p.21.

304 Gaston, Bachelard. *L'air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*. Livre de poche, Paris, 1992. Page 20.

305 Ibid. Page 21.

comprendre la manière dont la fiction peut empiéter sur la réalité, rendant le mythe effectif.

1. Réceptions et horizons d'attentes.

1. a) De la mauvaise réception.

*"Le Comte de Monte-Cristo est sans doute l'un des romans les plus passionnants qui aient jamais été écrits, et c'est aussi l'un des romans les plus mal écrits de tous les temps et de toutes les littératures"*³⁰⁶.

Nous retrouvons ici le problème de la relation entre perception et subjectivité, devenant source du problème de la réception de Monte-Cristo et de sa capacité à être considéré comme une œuvre. La question de la réception se pose de deux points de vues : celui du lecteur type dit "normal", allant à la rencontre d'une œuvre pour son propre divertissement, et celui du critique dit "avertit" qui remettra davantage en cause le style et le contenu de l'œuvre. Pour ce qui est de la réception de Monte-Cristo on peut dire que ces deux points de vues s'opposent davantage qu'ils ne se complètent. Si le roman de Dumas a provoqué un véritable engouement pour le public "type", les critiques se sont avérées bien plus redoutables et offensantes. Nous allons ici nous intéresser à l'étude qu'en a faite Umberto Eco. Si il admire la structure narrative du livre, le style l'horripile: "[...] ces acrobaties métaphoriques, dignes d'une grand-mère gâteuse"³⁰⁷, le récit regorge de redondances, de répétitions, l'écriture est "mécanique et gauche dans la description des sentiments"³⁰⁸ car étant payé à la ligne Dumas "tirait sur la ligne"³⁰⁹. Comment un roman mal écrit pourrait accéder au statut de classique, ou même être considéré comme une œuvre, la littérature étant, nous l'avons vu, étude poussée du langage et de ses possibilités ? Eco s'est donc donné le défi de traduire le livre, ce qui était pour lui une idée fascinante. Sans chercher à le dénaturer, il souhaiterait économiser quelques centaines de pages "inutiles" pour rendre la lecture plus agile:

"J'ai essayé sur une centaine de pages. Puis, je l'avoue, j'ai capitulé. J'ai capitulé [...] parce que je me suis demandé si les formes ampoulées, la platitude et les redondances ne faisaient pas partie de la machine narrative"³¹⁰

D'autant plus qu'un roman si long a provoqué, bien souvent, le découragement de plus d'un lecteur. Comment ce fait-il alors que tant de monde se soit laissé prendre au jeu d'une si longue et mauvaise narration ? Si le roman avait été plus court, si Dumas nous avait épargné les redondances et autres

306 Umberto, Eco. *De superman au surhomme*. Grasset, 1993. Format Kindle pour Amazon. Emplacement 1169.

307 Ibid. Emplacement 1257.

308 Ibid. Emplacement 1177.

309 Ibid. Emplacement 1183.

310 Ibid. Emplacement 1320.

figures de style qui alourdissent le roman, "*Le Comte de Monte-Cristo serait-il encore cette fantastique machine romanesque qu'il est ?*"³¹¹. La volonté et le geste de Eco souhaitant s'attaquer à la réécriture, puis son découragement, illustrent deux points importants dans la question de la réception : premièrement, son impossibilité de travailler le texte sans le dénaturer illustre le profond travail ainsi que la réflexion de Dumas vis-à-vis de son style d'écriture ou, du moins, sa particularité lui donnant et justifiant son statut d'œuvre littéraire en tant que nouveauté créatrice (c'est ce que nous étudierons dans la sous-partie traitant de la création d'une identité littéraire). Deuxièmement cette volonté de réécriture illustre la réflexion et la dynamique créatrice ressortissant de la réception d'une œuvre. Malgré son impossibilité, Eco a cherché à s'approprier le roman de Dumas pour en faire quelque chose d'autre : il est rentré dans l'œuvre, l'a écouté, et a rencontré cette volonté de création propre à la réception littéraire. Ce travail et cette assimilation lui ont permis d'en parvenir à la conclusion selon laquelle :

"On a beau être blasé, avisé et critique [...] on est pris au jeu [...] Mélo et Kitsch frôlent le sublime par la vertu de l'excès, tandis que l'excès se transforme en génie"³¹²

Le dualisme du roman de Dumas jusque dans sa réception demeure sa particularité, ce qui lui donne son originalité. Force est de constater que même un critique avisé et connaisseur, tel que Eco, finit par s'accorder avec l'idée commune : *Le Comte de Monte-Cristo* est œuvre de génie. Non pas au sens où on l'entend communément dans l'étude littéraire, mais c'est justement cette déviance vis-à-vis des normes, qui lui procure ce statut d'œuvre hybride. Ainsi : "*Le Grand Meaulnes d'Alain-Fournier est sans aucun doute mille fois mieux écrit que le Comte de Monte-Cristo mais il alimente l'imagination et la sensibilité d'un petit nombre*"³¹³. La valeur de l'œuvre est un thème complexe, mais nous allons voir que le roman de Dumas y répond sous bien des aspects. En effet, différentes sous-parties de cette étude nous permettront de montrer comment ce roman répond aux attentes permettant de faire d'un roman un classique, selon les définitions d'Italo Calvino³¹⁴. Nous avons ici démontré comment Monte-Cristo répond à la définition numéro huit :

"8. Un classique est une œuvre qui provoque sans cesse un nuage de discours critiques, dont elle se débarrasse continuellement"³¹⁵

311 Ibid. Emplacement 1417.

312 Ibid. Emplacement 1334/1340.

313 Ibid. Emplacement 1429.

314 Nadine, Tourseil. Jacques, Vasseviere.. *Littérature : textes théoriques et critiques*. Armand Colin. 2010. Chapitre 10 "Le destin d'une oeuvre, qu'est ce qu'un classique ?". Texte 44. Italo Calvino. *La machine littérature (1984)*. Page 136.

315 Ibid.

Travail toujours renouvelé, actualisant sans cesse son récit, transcendant les limites spatio-temporelles dans sa réception, à travers les âges. Or, c'est de nouveau ce que fait Monte-Cristo qui, malgré son ancrage historique, parle à toutes les générations, et suscite toujours autant d'engouement. Ainsi :

"13. Est classique ce qui tend à reléguer l'actualité au rang de rumeur de fond, sans pour autant prétendre éteindre cette rumeur"³¹⁶

Nous allons donc désormais poser la question de la rencontre des horizons d'attentes, entre le monde décrit et le monde vécu par le lecteur. Quelle relation s'établit et comment un roman survit au passage du temps.

1.b) Retranscription du monde ou création de monde(s) possible(s) ?

Toutes les analyses des mondes littéraires s'accordent pour dire une chose : il semble impossible de créer un monde fictif totalement indépendant³¹⁷ car il se superpose toujours au monde réel. Cependant, nous l'avons vu, l'interaction entre les deux donne lieu à la création de mondes possibles : Eco³¹⁸ parle d'une différence d'état des choses entre la perception des personnages et la perception du lecteur. Par exemple on peut dire que si Benedetto voit et interprète en Monte-Cristo la figure de son père, le lecteur, lui, sait qu'il n'est qu'un instrument de la vengeance du Comte. On assiste ici à la construction de divers mondes possibles à travers "*les différentes combinaisons d'un même paquet de propriétés*"³¹⁹. Ainsi nos mondes de références deviennent des constructions encyclopédiques qui nous permettent de percevoir, comprendre et créer un monde possible lors de la lecture. "*Le texte [...] c'est une portion du monde réel et c'est, tout au plus, une machine à produire des mondes possibles*"³²⁰: le texte dans sa relation au lecteur devient producteur de mondes. Eco nous dit qu'il existe différents mondes possibles créés par le texte : celui de la fabula, ceux des personnages, ainsi que ceux des prévisions du lecteur. La lecture est expérience menant à une confrontation entre l'expérience propre du lecteur et une expérience virtuelle : le texte permet des modulations ainsi qu'une ouverture des horizons d'attentes. L'intrigue narrative permet de s'ouvrir à une configuration possible du réel dont parle le texte et ouvert par le texte : le discours possède un pouvoir de re-description du monde et l'herméneutique

316 Ibid.

317 Umberto Eco, *Lector in fabula*. "Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs". Grasset et Fasquelle, Paris, 1985. Page 168.

318 Ibid. Page 165.

319 Ibid. Page 167.

320 Ibid. Page 222.

permet l'étude de cette création. Le texte a une dynamique interne, mais aussi une projection externe, pour cela, le langage est parole, et événement, en effet aussi bien dans le poème que dans le discours, la poétique opère une conversion de l'imaginaire qui atteste de cette capacité créatrice. Monte-Cristo échappe donc à la fixité et à la décrépitude en répondant à une autre définition de Calvino sur les classiques :

"10. On appelle classique un livre qui, à l'instar des anciens talismans, se présente comme un équivalent de l'univers"³²¹

Monte-Cristo devient donc partie d'un tout, parcelle du monde complétée par sa réactualisation dans la réception. A la fois témoignage fictif d'un temps passé, il est en même temps intemporel et dépasse ainsi les limites néantisantes de l'homme qui échappe pour un temps à sa condition d'être mortel en entrant dans la fiction. La confrontation de cette intemporalité avec la mortalité et les cadres quotidiens du lecteur permet d'engendrer un autre monde : celui que l'œuvre et le lecteur ont partagé, via l'interprétation. Il nous faut donc désormais nous intéresser à ce dynamisme créateur des interprétations qui donne à la réception toute sa consistance.

2. Du débordement de l'œuvre.

2. a) *Le dynamisme créateur des interprétations.*

*"En chantant l'espérance, l'alouette la crée"*³²²

L'interprétation est un procédé complexe, accusée parfois de dénaturer l'œuvre en s'éloignant trop de sa signification. Elle semble mener à des chemins incertains, subjectifs et, donc, relatifs. Nous ne ferons pas le procès de l'interprétation ici, nous partirons du constat selon lequel interpréter une œuvre :

"[...] c'est une enquête policière où à la fin il n'y a ni coupable ni crime. Juste quelques hypothèses pour mettre en valeur en quoi une œuvre nous parle et de quoi elle nous parle"³²³

Nous allons ici nous intéresser à l'effet créateur de l'interprétation qui, en liant œuvre et lecteur permet une renaissance inachevée et inachevable, faisant de la lecture quelque chose d'actif et créateur. L'achèvement est le risque et le danger guettant chaque œuvre, par l'idée de mort qu'elle impose mais aussi parce que *"tout énoncé achevé court le risque d'être idéologique"*³²⁴. Si la

321 Nadine, Toursel. Jacques, Vasseviere.. *Littérature : textes théoriques et critiques*. Armand Colin. 2010. Chapitre 10 "Le destin d'une oeuvre, qu'est ce qu'un classique ?". Texte 44. Italo Calvino. *La machine littérature (1984)*. Page 136. Définition 10.

322 Gaston, Bachelard. *L'air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*. Livre de poche, Paris, 1992. Page 111.

323 Michel, Chion. *Stanley Kubrick, l'humain, ni plus ni moins*. In Cahier du cinéma, section auteur, 2005.

324 Roland, Barthes. *Le plaisir du texte*. Seuil, Paris, 1973. Page 68. Cite Julia Kristeva.

phrase est, en droit, finie, elle possède la capacité d'ouvrir sur l'infini via l'interprétation herméneutique qu'elle suppose dans la lecture. On aperçoit ici une définition positive de l'inachèvement, retrouvant de nouveau l'idée de Ricoeur selon laquelle une synthèse définitive réduirait à néant les possibilités infinies de la réflexion et l'agir humain : l'histoire et la philosophie étant ouvertes, elles permettent cette rencontre avec l'inachèvement³²⁵. Or le monde littéraire en étant monde possible, prend vie dans l'échange qui s'établit avec le lecteur permettant aux formes de devenir des forces, des possibilités d'être, des créations.

Ce processus de transformation de l'échange en création, *Monte-Cristo* l'illustre parfaitement, notamment dans les nombreuses adaptations cinématographiques qu'il a suscité. L'adaptation au cinéma permet de comprendre le processus de transformation qui s'opère quand l'interprétation devient création : "*l'adaptation masque et révèle la puissance manipulatoire de l'imaginaire et de l'art*"³²⁶ et "*les adaptations invitent à une relecture de textes que l'on croyait connaître*"³²⁷. Elle devient le lieu de rencontre des deux altérités étudiées précédemment, permettant la renaissance de l'œuvre, ainsi que la création d'autre chose, d'un plus-œuvre. Or *Le Comte de Monte-Cristo* compte vingt six adaptations au cinéma, neuf à la télévision, ainsi que vingt films se référant à son histoire³²⁸. C'est plus qu'il n'en faut pour prouver que le roman de Dumas se révèle être une véritable machine à création dans l'interprétation, inspirant les petits et les grands depuis maintenant cent soixante douze ans, répondant alors à une autre définition de Calvino concernant la valeur d'un classique : "*6. Un classique est un livre qui n'a jamais finit de dire ce qu'il a à dire*"³²⁹. *Monte-Cristo* est donc bel et bien une œuvre inachevée dans sa réception, lui permettant de renaître sans cesse, métamorphosée à chaque fois, faisant, de nouveau, d'une de ses idées, un fait avéré.

"Citer, c'est en même temps sortir de son contexte une idée ou une phrase [...] et la faire entrer dans son propre texte. [...] il est fructueux de mêler sa voix à d'autres, pour que finalement l'on ne sache plus qui parle."³³⁰

On retrouve ici l'idée de la voix et du dialogue, illustrant que l'œuvre comme phénomène herméneutique prend bel et bien son sens dans la

325Jean, Grondin. *Que sais-je ? Paul Ricoeur*. PUF, Paris, 2013.

326Francis, Vanoye. *L'adaptation littéraire au cinéma*. Armand Colin, Paris, 2011. Page 23.

327Ibid. Page 9.

328Pour la liste complète des adaptations voir : Daniel, Compère. *Le Comte de Monte-Cristo d'Alexandre Dumas*. Encrage, Paris, 1998. Pages 108/109/110/111. (plus celle de 2002 non mentionnée, réalisée par Kevin Reynolds).

329 Nadine, Torsel. Jacques, Vasseviere.. *Littérature : textes théoriques et critiques*. Armand Colin, Paris, 2010. Chapitre 10 "Le destin d'une oeuvre, qu'est ce qu'un classique ?". Texte 44. Italo Calvino. *La machine littérature (1984)*. Page 136.

330Eric , de Kuyper. *Oublier Proust*. in Trafic n°35, automne 2000, P.O.L. p.17.

rencontre entre son texte et son lecteur. D'autres exemples de cette force créatrice inhérente au roman de Dumas sont les nombreuses émissions radios, les trois bandes dessinées, les multiples adaptations théâtrales, mais aussi, et surtout, les dix-sept suites / nouvelles versions et exploitations littéraires³³¹. Peu de romans peuvent prétendre avoir suscité une telle inspiration et création, ce processus allant jusqu'à l'écriture, par d'autres que Dumas, d'autres destins et aventures du héros faisant perdurer et continuer la folle histoire de notre comte.

"Mythe lui-même, Monte-Cristo engendre le mythe : innombrables sont les romans écrits, jusqu'à la fin du siècle et au-delà, à l'imitation du Comte de Monte-Cristo"³³²

On retrouve ici la dénomination du roman de Dumas comme mythe, or on se souvient que le mythe se caractérise par l'ambiguïté de son existence, vacillant entre fiction et réalité. Mis en perspective dans son rapport avec l'herméneutique, on peut alors poser la question de l'empiètement de la fiction sur la réalité, qui sera la dernière étude de cette partie.

2. b) *Quand la fiction empiète sur la réalité : la création du mythe.*

"Il y a une chose que je ne sais pas faire : c'est un livre ou un drame sur des localités que je n'ai pas vues [...] pour faire Monte-Cristo, je suis retourné au Catalans et au château d'If [...] Cela donne un tel caractère de vérité à ce que je fais, que les personnages que je plante poussent parfois aux endroits où je les ai planté, de telle façon que quelques-uns finissent par croire qu'ils ont existé"³³³

Dumas lui-même nous parle ici des liens étroits qui existent entre son œuvre et la réalité. Il semble que le processus d'inspiration et d'utilisation du réel aille dans les deux sens : si le réel inspire le livre, le livre transforme le réel, en y débordant. Comme Dumas nous le dit, ses personnages atteignent un degré de réalité telle que l'on doute sérieusement de leur existence effective. On assiste, dans la réception du *Comte de Monte-Cristo*, à un véritable empiètement de la fiction sur la réalité, construisant et développant son mythe dans le monde du lecteur. On peut, pour commencer, citer l'exemple des illustrations, à la fois effet de la dynamique des interprétations et de cet empiètement : "*L'illustration déborde le livre pour envahir l'affiche*"³³⁴. Illustrer et afficher le monde du *Comte* c'est rendre le livre visible, lui donner des visages et, donc, actualiser son existence en tant qu'autre, en lui attribuant un corps (il en va de même au cinéma). Cependant l'exemple le plus révélateur et le plus

331 Pour la liste complète voir : Daniel, Compère. *Le Comte de Monte-Cristo d'Alexandre Dumas*. Encrage, Paris, 1998. Page 104.

332 Hossein, Tengour. *Le Comte de Monte-Cristo*. Bertrand-Lacoste, Paris, 2007.

333 Daniel, Compère. *Le Comte de Monte-Cristo d'Alexandre Dumas*. Encrage, Paris, 1998. Pages 50/51, cite Dumas dans la préface aux *Compagnons de Jésus* intitulée "Un mot au lecteur".

334 Article dans le n°11 de la Revue de la Bibliothèque Nationale de France "A. DUMAS" de 2002. Article "*Les affiches pour les romans d'Alexandre Dumas*". Page 69.

important demeure celui de l'Île de Monte-Cristo :

"Île bien réelle, mais interdite, ou île imaginaire où tout est possible, ce rocher sauvage de la Méditerranée est décidément dans tous les cas un lieu magique"³³⁵

Cette île est devenue un véritable lieu de pèlerinage pour les amoureux du livre, symbole de la possible existence de leur héros. On assiste à une exploitation touristique du roman de Dumas : il est possible de visiter la cellule "d'Edmond Dantès" au château d'If³³⁶ - où l'on a même creusé la fameuse galerie qui est supposée relier Dantès et Faria afin de brouiller encore plus les limites entre réalité et fiction. On peut également participer au "Défi de Monte-Cristo" : une nage commémorative de cinq kilomètres et demi reliant le château d'If à Marseille, organisée chaque année en hommage et souvenir de l'évasion d'Edmond Dantès³³⁷. Ainsi : "*Le monde textuel se pose alors en concurrent du monde connu*"³³⁸, faisant du récit de Dumas, une source dynamique de découverte du monde réel, réinventé et réenchanté pour répondre à nos nouvelles attentes, inspirées de cette fiction. On assiste à un retournement des rapports traditionnels entre fiction et réalité, plutôt que de mettre en cause le réalisme ou l'authenticité du récit, c'est ici l'inverse qui se produit : le mythe devient réel dans ce qu'il engendre. Les lecteurs peuvent alors faire une expérience réelle et tangible de ce qu'ils ont vécu par les mots. Ces activités dérivées du roman sont à la fois des exploitations (et, donc, des créations détournées de l'inspiration que suscite le livre) et des moyens pour le lecteur de faire perdurer l'illusion du roman dans lequel il s'est senti si bien, continuer de découvrir le monde au côté d'Edmond, en marchant dans ses pas, aussi fictifs qu'ils soient. Cet empiètement peut également être la cause d'une première rencontre avec l'histoire : si, en se baladant un jour à Marseille, un futur lecteur entend parler d'une de ces activités et/ou y prend part, peut-être cette expérience deviendra impulsion curieuse l'invitant à ouvrir le roman de Dumas. Encore une fois, fiction et réalité renvoient l'une à l'autre, grâce, par et dans le mythe de Monte-Cristo qui répond une nouvelle fois à l'une des définitions du classique selon Calvino grâce à ce pouvoir d'empiètement sur le réel :

"3. Les classiques sont des livres qui exercent une influence particulière aussi bien en s'imposant comme inoubliables qu'en se dissimulant dans les replis de la mémoire par assimilation à l'inconscient collectif ou individuel"³³⁹

335 <http://www.pastichesdumas.com/pages/General/IleMC.html>

336 Activité proposée par la ville de Marseille : "Où est Edmond Dantès ?". https://www.tripadvisor.fr/ShowUserReviews-g187253-d195836-r321838135-Castle_of_If-Marseille_Bouches_du_Rhone_Provence.html

337 Pour plus d'informations voir le site proposant l'activité : <http://www.xtremswimmer.com/le-defi-de-monte-cristo>.

338 Wolfgang, Iser, *L'appel du texte*. Allia, Paris, 2012 pour la traduction française.

339 Nadine, Tournel. Jacques, Vasseviere.. *Littérature : textes théoriques et critiques*. Armand

Nos horizons d'attentes sont donc bouleversés, changés, consciemment ou non, par cette agir perturbateur qu'est le roman de Dumas. Cette transformation passe donc dans la réception par l'herméneutique créatrice comme nous l'avons vu, mais également, nous allons le voir, par le style et le langage littéraire, réinventé et recréé par Dumas. Monte-Cristo devient donc un phénomène créateur dans sa réception, ainsi que dans son identité littéraire.

B) Créateur d'une identité littéraire.

Eco nous dit que l'entrée en Pléiade de *Monte-Cristo* illustre la reconnaissance qui lui est enfin adressée : "*qu'ajoute la Pléiade à l'édition Garnier ? La consécration, en un mot comme en cent, la reconnaissance du fait que le Comte de Monte-Cristo relève de l'histoire de la littérature française*"³⁴⁰. Cela nous permet de poser la question de l'identité littéraire du roman de Dumas. Un "grand" roman s'apparente à un récit ayant créé sa propre identité. Pendant longtemps la reconnaissance littéraire passait par l'adaptation et le respect de règles pré-établies, avec le début de la modernité on assiste à une attente différente : celle de revisiter nos horizons d'attentes. C'est ce que nous explique Hans Robert Jauss³⁴¹ : l'œuvre commence par s'insérer dans le système de références du lecteur constitué par les lectures passées, puis elle s'en écarte créant un "écart esthétique" correspondant à "*l'écart entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle*"³⁴² en rompant donc les habitudes et formes de récit habituelles. Or nous allons voir que *Le Comte de Monte-Cristo*, une fois de plus, joue de tous ces codes et règles, et se crée, par là même, sa propre identité, unique et originale, lui attribuant ce statut d'œuvre hybride, "bizarre", à l'image de son personnage.

1. Intertextualité et création.

"Ne vous est-il jamais arrivé, lisant un livre, de vous arrêter sans cesse dans votre lecture, non par désintérêt, mais au contraire par afflux d'idées, d'excitations, d'associations ? En un mot, ne vous est-il pas arrivé de lire en levant la tête ?"³⁴³

Nous pouvons, avant toutes choses, répondre à la critique adressée à la

Colin, Paris, 2010. Chapitre 10 "Le destin d'une oeuvre, qu'est ce qu'un classique ?". Texte 44. Italo Calvino. *La machine littérature* (1984). Page 136.

340Umberto, Eco. *De superman au surhomme*. Grasset, 1993. Format Kindle pour Amazon. Emplacement 1163.

341 Nadine, Tournel. Jacques, Vasseviere.. *Littérature : textes théoriques et critiques*. Armand Colin, Paris, 2010. Chapitre 2 "Les critères de qualité". Texte 8. Hans Robert Jauss. *Pour une esthétique de la réception*. (1972/1975). Page 39.

342Ibid.

343Roland, Barthes. *Écrire la lecture*, dans *Œuvres complètes*. Tome II. Seuil, Paris, 2002. P.861.

philosophie de Paul Ricoeur que l'on pourrait également adresser à ce mémoire : on lui a reproché d'être "*trop conciliant et de cacher sa pensée derrière celle des interlocuteurs qu'il présente*"³⁴⁴ cependant il faut y voir une modestie de sa pensée ainsi qu'une méfiance envers "*les prétentions à découvrir la vérité de manière solitaire*"³⁴⁵. En effet nous avons vu au cours de notre étude comment notre lien avec les autres devient en fait source de création, et non pas de simple copie. Si l'on reprend la question de l'adaptation au cinéma on s'aperçoit que tout y est question d'intertextualité (dans les références, les manières de faire, l'inspiration, les hommages indirects...) : il existe une co-dépendance entre les genres, et la création semble passer bien souvent par ce mélange. Plutôt que de demander si l'adaptation et l'intertextualité dénaturent l'œuvre, il vaudrait mieux se demander si il n'a jamais été possible de rencontrer une œuvre pure, au sens de totalement dénuée d'intertextualité, et quelles en seraient ses qualités ? Car, comme nous le montre Calvino :

"12. Un classique est un livre qui vient avant d'autres classiques ; mais quiconque a commencé par lire les autres et lit ensuite celui-là reconnaît aussitôt la place de ce dernier dans la généalogie"³⁴⁶

Or il se passe exactement la même chose au niveau des références du *Comte*. Tout d'abord dans l'intertextualité qu'il a engendré (toutes les créations que nous avons étudié ci-dessus), notamment par son personnage principal qui inspirera plus d'une figure du surhomme (on retrouve ici l'idée de Monte-Cristo comme précurseur de Zarathoustra, Dumas aurait donc influencé la philosophie dans sa création : "*Quoi qu'il en soit, on peut affirmer que beaucoup de la prétendue surhumanité nietzschéenne a comme origine et modèle doctrinal non pas Zarathoustra mais le Comte de Monte-Cristo*"³⁴⁷). Mais cette intertextualité est surtout constitutive de l'originalité de la narration du *Comte*. En effet Dumas exploite les procédés narratifs :

"Dumas exploite ici judicieusement la figure de l'inversion fournie par la légende"³⁴⁸

"Dumas s'inscrit explicitement dans une relation intertextuelle"³⁴⁹

"Dumas reconnaît volontiers qu'on ne fait des livres qu'avec d'autres livres"³⁵⁰

344 Jean, Grondin. *Que sais-je, Paul Ricoeur*. PUF, Paris, 2013. Introduction, page 8.

345 Ibid.

346 Nadine, Toursel. Jacques, Vasseviere.. *Littérature : textes théoriques et critiques*. Armand Colin, Paris, 2010. Chapitre 10 "Le destin d'une oeuvre, qu'est ce qu'un classique ?". Texte 44. Italo Calvino. *La machine littéraire (1984)*. Page 136.

347 Umberto, Eco. *De superman au surhomme*. Grasset, 1993. Format Kindle pour Amazon. cite Antonio Gramsci dans Letteratura e vita nazionale III emplacement 71

348 Alexandre Dumas. *Le Comte de Monte-Cristo*. Pocket classique, Paris, 1995. Tome II. Note 1. Page 496.

349 Daniel, Compère. *Le Comte de Monte-Cristo, d'Alexandre Dumas*. Encreage, Paris, 1998. Page 17.

350 Ibid. Page 18.

Les références à d'autres livres, d'autres figures de la littérature, d'autres histoires, mythes et légendes sont multiples et nombreuses, en commençant par le nom de Dante qui, d'ores et déjà, implique et ancre le mythe dans une relation d'échange et d'inspiration avec *La Divine comédie* de Dante. On peut également parler des renvois et rappels à Byron, *Les mille et une nuits*, Simbad le marin... Les histoires passées inspirent et aident à développer l'intrigue et la narration du conte :

"Et maintenant, s'écria-t-il en se rappelant cette histoire du pêcheur arabe que lui avait raconté Faria, maintenant, Sésame, ouvre-toi !" ³⁵¹

La connaissance et la mémoire du passé historique littéraire permet ici à Edmond d'évoluer dans sa propre histoire et faire progresser l'intrigue, illustrant une fois de plus la puissance créatrice de nos relations d'échanges avec les livres, ainsi que le besoin de mémoire et d'adaptation / de mélange, du monde littéraire avec nos propres horizons d'attentes. L'intertextualité permet ici d'actualiser une œuvre passée tout en faisant évoluer les cadres du quotidien de celui qui s'en souvient et sait l'utiliser à bon escient. De Molière ³⁵², aux *Huguenots* ³⁵³, le mythe d'Icare ³⁵⁴, Corneille ³⁵⁵, les peintures de Léopold Robert, de Schnetz ³⁵⁶, jusqu'à Virgile ³⁵⁷, Dumas nous fait voyager dans l'histoire de l'art. Ces références ne rendant compte que de soixante-trois pages du livre, nous laissant donc imaginer le nombre et la variété du reste des références présentes dans l'œuvre. L'intertextualité devient ici cause et source de l'originalité de la narration du *Comte de Monte-Cristo*, qui crée sa propre identité littéraire en maniant et jouant des références :

"7. Les classiques sont des livres qui, quand ils nous parviennent, portent en eux la trace des lectures qui ont précédé la nôtre et traînent derrière eux la trace qu'ils ont laissée dans la ou les lectures qu'ils ont traversées (ou, plus simplement, dans le langage et dans les mœurs)" ³⁵⁸

Dumas excelle dans le jeu du renvoi et du rappel, jouant de nos souvenirs et horizons d'attentes. Il crée des personnages en proie au même besoin que le lecteur : recherche constante des références intertextuelles ou réelles. L'intertextualité devient donc prétexte à la création, illustrant l'autre caractéristique de l'identité littéraire du *Comte* que nous allons désormais

351 Alexandre, Dumas. *Le Comte de Monte-Cristo*. Pocket classique, Paris, 1995. Tome I. P.313.

352 Ibid. Page 423.

353 Ibid. Page 430.

354 Ibid. Page 439.

355 Ibid. Page 458.

356 Ibid. Page 485.

357 Ibid. Page 486.

358 Nadine, Tournel. Jacques, Vassevière. *Littérature : textes théoriques et critiques*. Armand

Colin, Paris, 2010. Chapitre 10 "Le destin d'une œuvre, qu'est ce qu'un classique ?". Texte 44.

Italo Calvino. *La machine littérature (1984)*. Page 136.

étudier : le mélange des genres.

2. Le mélange des genres.

*"Dumas réussit à emboîter dans le même roman trois situations archétypes qui prendraient aux tripes même un bourreau"*³⁵⁹.

Le mélange des genres laisse perplexe. Un texte à la fois philosophique et littéraire par exemple, de part l'incertitude de son statut, provoquera un étonnement et une recherche autre que celle d'un texte au statut univoque. Le mélange peut-être perçu à la fois comme une tension productive, ou une contradiction, le tout est de savoir démêler conflit et rencontre. La subversion des codes, la rencontre des différences (texte/oralité ; auteur/lecteur ; histoire/fiction ; utilisation de la métaphore...), tout dans le récit littéraire indique un penchant au dépassement des frontières, des limites : *"le plaisir de la lecture vient évidemment de certaines ruptures [...] des codes antipathiques entrent en contact"*³⁶⁰. Or *Monte-Cristo* possède ce statut d'œuvre hybride, il crée sa propre valeur dans sa duplicité, à l'image de son héros. En effet on remarque que Dumas utilise *"des éléments ayant déjà fait leur preuve"* mais de nouveau il utilise le passé pour créer du neuf *"dans la manière d'utiliser ces éléments et de les combiner"*³⁶¹ et c'est cette subversion des codes propre à ce roman que nous allons ici étudier afin de montrer comment se crée son identité littéraire dans la rencontre des différences.

Comment caractériser le genre de *Monte-Cristo* ? L'idée première venant à l'esprit est celui de roman d'apprentissage, cependant même ici Dumas se démarque : loin des règles classiques de l'unité de temps, lieu et action, il fait évoluer son intrigue à coup de rebondissements, de revirements de situations, donnant au récit une apparence complexe et obscure dans son assemblage, qui se révèle pourtant être une construction parfaitement agencée dans son chaos. L'impossibilité de définir le genre de ce roman vient de ses multiples influences, qu'il mélange, créant un ensemble unique en son genre. Du conte merveilleux il reprend le thème du trésor qui, en général, s'avère être le but et l'intrigue de l'histoire s'achevant sur la trouvaille, or ici il *"n'est pas un but, mais un moyen : il va servir à la vengeance"*³⁶². Sous ses apparences de conte merveilleux, le roman de Dumas met en scène le pouvoir de l'argent, de la corruption, mettant de nouveau les opposés en tension. Il passe du roman

359 Umberto Eco. *De superman au surhomme*. Grasset, 1993. Format Kindle pour Amazon. Emplacement 1327.

360 Roland Barthes. *Le plaisir du texte*. Seuil, Paris, 1973.

361 Daniel Compère. *Le Comte de Monte-Cristo d'Alexandre Dumas*. Encrage, Paris, 1998. Page 10.

362 Ibid. Page 20.

merveilleux au roman gothique, avec ses inspirations de vampire grandiloquent et sur-réaliste, puis il passe au mélodrame qu'il utilise pour mieux s'en éloigner, tout comme le romantisme et le genre policier :

"Ici encore, Dumas ne convoque le mélodrame que pour souligner qu'il s'écarte des caractéristiques de ce genre, même si il les utilise"³⁶³

"Le suspens n'est pas dans la découverte des coupables, mais dans le fait de voir quand et surtout comment ils seront punis"³⁶⁴

"il est évident que Dumas nous propose des points de repères qui indiquent son intention de se reconnaître des prédécesseurs, mais aussi de faire autre chose"³⁶⁵

Monte-Cristo est donc une œuvre à l'identité bizarre, qui, comme son héros, utilise ce dont elle a besoin chez les autres pour en faire ressortir l'utile et la façonne ensuite elle-même à sa manière. On retrouve l'idée du scientifique-abeille, qui pourrait définir l'ensemble de la construction de l'œuvre de Dumas. Le beau est toujours bizarre nous disait Baudelaire, et il semblerait que Dumas s'accorde avec lui sur ce point-là. Récit des paradoxes, aussi bien dans ses thèmes que dans sa narration, le langage de ce roman crée en subvertissant les codes au moment où ils sont convoqués. Nous rejoignons ici les idées développées par Camus à propos du roman³⁶⁶, il distingue la littérature du consentement (correspondant aux siècles anciens où l'on trouvait peu de romans), et la littérature de la dissidence, qui naît avec les temps modernes et l'esprit de révolte. Cependant révolte n'est pas refus du monde, il s'agit bel et bien du même monde, mais le roman en passe par une correction, une stylisation illustrant la liberté que possède l'homme dans la création. De cette liberté, Dumas use comme il l'entend, faisant de son roman un genre inclassable, car mélange créateur d'un peu de tout. *Le Comte* crée sa propre identité littéraire à l'image de son personnage principal. On remarque qu'il existe un autre aspect de ce livre constitutif de son statut original, et cela passe de nouveau à travers l'image du héros comme mort/renaissant : le style de Dumas est fortement influencé par cette apologie de l'obscurité, faisant de la création quelque chose devant passer par le néant, illustrant que la création peut-être produite par une mort renaissante, ce qui sera donc notre dernier sujet d'étude à propos de la création d'une identité littéraire dans le phénomène *Monte-Cristo*.

363 Ibid. Page 23.

364 Ibid. Page 26.

365 Ibid. Page 29.

366 Albert, Camus. *L'homme révolté*. Gallimard, Paris, 1951.

3. Créateur par le néant : la mort renaissante.

"Le roman est marqué par la mort"³⁶⁷

Dès la première phrase et le premier chapitre du livre le lecteur entre dans une œuvre au champ lexical amplement marqué par la mort. Le roman débute par l'arrivée du "Pharaon" (celui qui est mort) et nous conte la mort du capitaine à bord du bateau. Les deux personnages les plus puissants du livre sont des morts-vivants : Monte-Cristo et Noirtier et, nous l'avons dit, nombreux sont les personnages morts et renaissants. "*Le roman dumasien est une machine à produire de l'agonie*"³⁶⁸, faisant notamment de la liberté un effet de la mort. C'est en tous cas ce que doit faire Edmond : mourir pour être libre à nouveau. De même, c'est en mourant que Valentine sera sauvée et libre de vivre son amour avec Maximilien. Comme le feu qui manifeste l'encre sur le testament des Spada, il semblerait que, dans le roman, il faille se confronter à la destruction / déconstruction de soi pour manifester qui l'on est vraiment. On rencontre ici l'idée du livre qui renaît en cessant d'être, le paradoxe de la mort renaissante : faisant du livre un être vivant, en étant fermé. Nous retrouvons ici l'apologie de l'obscurité propre au roman de Dumas, qui empiète sur son identité littéraire, en faisant une œuvre de la création par néantisation. C'est ce qui se passe notamment dans la filiation unissant Faria à Dantès : "*vous êtes l'enfant de ma captivité*"³⁶⁹ lui dit-il, mettant en lumière le paradoxe propre au roman, de faire de l'enfermement, la solitude etc des lieux de découvertes, de créations, voir même, ici, d'engendrement. On peut se demander si cette idée de renaissance dans la fermeture s'établit également dans la création effective du Comte, c'est-à-dire si l'œuvre engendre elle-même une création par le néant. Or, ce passage par le néant, le lecteur en fait l'expérience lorsqu'il entre dans l'acte de lecture. Enfermement, isolement, solitude, sont des adjectifs que l'on attribut bien souvent à la lecture, cependant nous avons vu tout au long de l'étude les capacités créatrices de ce phénomène qu'est le livre. On commence à apercevoir l'idée de maïeutique littéraire par la néantisation du soi. Le retrait qu'expérimente le lecteur est source d'une perception renouvelée par cette "mort" symbolique du lecteur en tant que "je" connu. De ce fait *Le Comte de Monte-Cristo* s'apparente à un genre particulier de roman d'apprentissage, à la fois dans sa thématique, et dans ses effets. Le lecteur fait, lors de la lecture, une expérience néantisante dans son rapport à soi, similaire à celle que fait

367 Hossein Tengour. *Le Comte de Monte-Cristo*. Bertrand-Lacoste, Paris, 2007. Page 27.

368 Umberto, Eco. *De superman au surhomme*. Grasset, 1993. Format Kindle pour Amazon. Emplacement 1422.

369 Alexandre, Dumas. *Le Comte de Monte-Cristo*. Pocket classique, Paris, 1995. Tome I. P. 259.

Dantès au fond de son cachot, lui permettant de se renouveler. La mort, loin d'être présentée ou analysée comme un fait négatif, apparaît ici comme source de renouveau, car elle demeure symbolique et appelle à un renouveau de soi plutôt qu'à la destruction. De nouveau le roman fait d'un paradoxe un effet créateur et positif, existentialiste dans un sens mais surtout productif et dynamique. Il nous faut donc désormais étudier de quelles façons cet effet créateur par le néant affecte le lecteur dans le travail sur lui-même qu'implique la lecture et la relation qu'il établit avec le livre. Ce sera le sujet d'étude de notre prochaine sous-partie : comme le phénomène Monte-Cristo amène le lecteur, dans l'expérience qu'il fait du néant, à renaître, lui-même comme un autre, via la lecture. Monte-Cristo devient alors expérience, apprentissage, pour le lecteur, qui découvre / crée et refaçonne son identité par le livre.

C) De la création de l'identité du lecteur.

"Chaque homme est son propre auteur, et bien qu'il puisse choisir entre être un auteur original ou un plagiaire, il ne peut échapper à ce choix : il est condamné à être libre"³⁷⁰

La condamnation à la liberté prend bien souvent des accents inquiétants, négatifs voir, même, dépressifs. De la difficulté d'être un homme qui réside dans le fait de pouvoir faire. La littérature inverse, nous l'avons vu avec Pirandello, cette lamentation sur soi, montrant que cette liberté, si elle donne le vertige de part le chaos et le néant qu'elle suppose, doit plutôt susciter un être actif, dynamique et positif. Car une fois cette liberté retirée l'homme demeure à l'état de spectateur, de personnage condamné à vivre sa vie dans un déterminisme cyclique. De nouveau, la lecture apparaît comme un phénomène à double tranchant : tout en étant fiction déterminée, figée, infini recommencement, elle invite, produit et montre cette immensité présente dans la vie humaine et se détache, par la création qu'elle engendre, de ses propres limites. Lire engendre des possibilités d'être et des promesses d'existence: la lecture est une activité par laquelle nous donnons "*une forme, une saveur et même un style à notre existence*"³⁷¹. En effet, lire produit en nous un effort de stylisation qui, nous allons le voir, mène à une redéfinition de son être et une actualisation de son existence. Ainsi "*il faut considérer la lecture comme une conduite, un comportement*"³⁷². On comprend ici en quoi la lecture peut-être comprise comme expérience phénoménologique : si l'on sort des considérations fermant l'œuvre sur elle-même, puis on l'ouvre au monde et à

370 José Ortega y Gasset. *Le spectateur*. Rivages. 1992.

371 Marielle Macé, *Façons de lire manière d'être*. NRF Essais, Gallimard, Paris, 2011. Page 10.

372 Ibid. Page 15.

l'autre, elle devient une expérience réelle, permettant une création. "*Un individu n'est pas seulement son corps [...] il est aussi les livres qui le précèdent, dans lesquels il s'invente autant qu'il se reconnaît*"³⁷³. Nous allons étudier ici de quelles façons, dans un premier temps, s'opère la maïeutique littéraire, passant d'une renaissance du soi par le livre à une existence se définissant par la lecture et l'écriture. Puis nous questionnerons ce double processus paradoxal de refus et acceptation simultanée du monde, de l'autre et de soi, qui se met en place dans l'acte de lecture, afin de comprendre comment s'établit le choix et le travail de création de soi.

1. Maïeutique littéraire.

1. a) *Renaissance par le livre.*

*"Le chemin qui mène à la vérité du texte doit toujours être celui qui conduit à la vérité de soi"*³⁷⁴

La maïeutique est une méthode, dialoguée, très utilisée par Socrate, permettant, en questionnant son interlocuteur, de le faire parvenir lui-même à la connaissance. Le débat ne cherche nullement à imposer un point de vue, mais plutôt à faire prendre conscience à l'autre ce qu'il sait, afin qu'il parvienne à l'exprimer, le comprendre et, le remettre en question. Cette méthode, Socrate la définit comme l'accouchement des cerveaux, permettant, par la remise en question qu'elle suppose, de parvenir à une connaissance plus stable et en accord avec le monde et soi-même. *Le Comte de Monte-Cristo*, étant fiction, n'impose aucune connaissance ou image, le lecteur en rentrant dans le monde de Dumas sait pertinemment qu'il n'y rencontrera pas la réalité (du moins, noir sur blanc). Cependant par l'échange qui s'établit entre eux on peut ici parler d'une forme de maïeutique littéraire car le lecteur en se confrontant à cet autre qu'est le livre, remet en question son monde et son être. La suspension de jugement qui s'y établit lui permet par la suite de "renaître" car ayant fait éclore sa pensée loin de toutes tentations ou déviations. Nous avons vu que la lecture permet de suspendre notre volonté, faisant de notre pensée quelque chose de plus "pure" et neutre, permettant donc cette rencontre renaissance neuve et productrice. "*[...] un homme comme M. le Comte, qui tient notre vie à tous entre ses mains ?*"³⁷⁵ : si il tient notre vie entre ses mains, il ne peut cependant pas en user comme il le fait avec celle des autres personnages, mais c'est en se

373 Ibid. Page 20.

374 Corpus, *Le lecteur*. III. Portrait du personnage en lecteur. Texte XXVII. Saint-Augustin. *L'expérience spirituelle du lecteur*. Flammarion, Paris, 2012. Page 184.

375 Alexandre, Dumas. *Le Comte de Monte-Cristo*. Tome I. Pocket Classique, Paris, 1995. P.578.

confrontant à ce risque que le lecteur perçoit l'importance d'obtenir l'indépendance et la force d'une pensée, ainsi commence la maïeutique, par expérience de la possible dépossession et remise en cause de soi. Pour Ricoeur, la lecture est expérience de dépossession de soi grâce à la phénoménologie herméneutique: le texte est ce qui permet de se confronter à notre propre contingence. L'herméneutique est nécessaire à l'homme en ce qu'elle permet l'éveil à soi, elle devient ce qui lui ouvre les yeux sur sa propre condition. Cette herméneutique est phénoménologique car elle cherche à expliciter le phénomène de l'être et du monde face à leurs propres dissimulations dans l'habitude, les bavardages... Cette phénoménologie, pour expliciter ce phénomène, ne doit pas s'en tenir aux perceptions premières, elle a donc, réciproquement, besoin de l'herméneutique pour atteindre le dévoilement. Or cette double utilisation de la phénoménologie et de l'herméneutique est le propre du récit littéraire. L'herméneutique s'attaque à la destruction des couches qui dissimulent l'homme à lui-même et la phénoménologie herméneutique est alors promû au rang de révélateur de l'être à lui-même. En étant ainsi explicité par la lecture, l'homme produit sa propre renaissance, de même que "*Dantès [qui] peut bien se ré-engendrer sans femme : l'essentiel, son existence à lui, étant acquis*"³⁷⁶. La renaissance de Dantès n'est pas physique, elle est symbolique, psychique, morale, d'autant plus qu'elle a lieu dans l'eau, la mer, lors de la sortie du sac symbolisant, lui, la mort : la renaissance est donc davantage affaire d'existence(s) et de choix. La lecture introduit à autre chose, induit un changement, une transformation ou une métamorphose : "*devenir un lecteur, c'est franchir un seuil entre l'enfance et l'âge adulte*"³⁷⁷. La lecture est invitation à l'écriture de soi, la renaissance devient effective lorsque le lecteur, tel Monte-Cristo auteur de son propre personnage, prend conscience de sa possibilité d'existence, après s'être actualisé en tant qu'être, par la renaissance.

1. b) *De l'identité comme existence écrite et lue.*

"Lecteur prodigieux, Don Quichotte identifie la vie et le roman ; il est, à ce égard, un mauvais lecteur de fiction puisqu'il ne sait pas faire le partage entre le monde imaginaire et le monde réel"³⁷⁸

En percevant le phénomène livre de manière littérale, Don Quichotte oublie d'en passer par l'herméneutique. Il ne fait que transférer ce qu'il lit sur le

376 Pierre, Traounez. *L'initiation par les gouffres. Le Comte de Monte-Cristo ou l'initiation par les gouffres*. Littérales n°13. 1994. Page 45.

377 Corpus, *Le lecteur*. III. Portrait du personnage en lecteur. Introduction Flammarion, Paris, 2012. Page 13.

378 Ibid. Texte XII. Cervantes. Flammarion, Paris, 2012. Page 84.

vrai, décalquant et assimilant fiction et réalité. Or ce n'est pas ici une manière d'exister, mais bien plus de fuir ses responsabilités. La lecture ne peut devenir phénomène créateur que lorsqu'elle en passe par l'herméneutique, or Monte-Cristo, dans son obscurité, sa complexité et sa narration (le changement brutal de point de vue) implique et oblige presque chaque lecteur à en passer par ce processus d'interprétation, du texte d'abord, du monde ensuite, et de soi enfin. Le sujet est donc construction, il doit s'examiner (phénoménologie) et se raconter (herméneutique), et cela passe en majeure partie par la poétique et le récit qui sont des éléments constitutifs de l'homme : "*je bâtirais mon livre, je n'ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale mais tout simplement comme une robe*"³⁷⁹. Le monde fictif du langage poétique peut et doit être habité par l'homme, devenir l'espace-temps où ce dernier fait l'expérience neutre du monde et de lui-même pour ensuite le réinterpréter dans les cadres de la réalité. On retrouve cette idée d'écriture de soi dans le roman d'Orwell *1984*³⁸⁰. Winston Smith trouve son identité en tant qu'individu via l'écriture (son journal intime) qui lui permet de passer au véritable "Je", au soi, d'actualiser, donc, son être au cœur de cette société dictant à chacun la manière de vivre sa vie. La littérature apparaît comme une certaine sauveuse de soi, que ce soit dans la lecture ou dans l'écriture. Si l'écriture de soi n'est pas effective (chaque lecteur ne va pas écrire sa propre histoire de manière littérale après chaque livre), elle est symbolique, tout comme l'est la renaissance de Dantès. Le roman de Dumas est donc phénomène créateur dans cette invitation à s'écrire comme personnage libre, à l'image du héros, Monte-Cristo, faisant de la maïeutique, le départ d'une vie pensée sous la forme d'un roman, d'une existence nouvelle. Dans le roman d'Orwell le pouvoir totalitaire a pour fantasme d'écrire la vie de chacun. L'auteur fait de la la liberté la capacité a se détacher d'un langage imposé, d'une "langue de bois". Si le langage est pensé, il devient pouvoir d'existence, et c'est cela que la littérature nous apprend (Dumas le fait tout particulièrement via l'étude qu'il propose du langage dans son roman). On remarque que, comme souvent, la renaissance de son existence passe par une forme de refus du monde connu, aussi bien dans le roman d'Orwell où l'existence devient combat, que dans Monte-Cristo où, pour vivre, il faut apprendre à se jouer du monde dans lequel on évolue. Parvenir à soi passe par l'idée d'une forme de marginalité, aussi bien dans le retrait, que dans l'activité interprétative et créatrice qu'elle suppose derrière. Nous allons donc nous

379 Proust. *Le temps retrouvé*. Tome II. https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Proust_-_Le_Temps_retrouv%C3%A9_tome_2.djvu/245

380 George, Orwell. *1984*. Folio édition Gallimard pour la traduction Française, Maury-Eurolivre. 1950.

intéresser désormais à cette création en réaction : l'opposition comme construction.

2. Parvenir à soi : la construction entre refus et acceptation.

2. a) Identité marginale : se refuser et refuser le monde.

On passe de l'idée de fiction comme échappatoire ("*Le cœur se brise, lorsque après avoir été dilaté outre mesure par l'espérance et la tiède haleine il rentre et se renferme dans la froide réalité*"³⁸¹) et, donc, comme rêve illusoire, à l'utilisation de cette fiction comme force et moyen de changement par la rébellion : "*La lecture est toujours une preuve d'audace et un risque*"³⁸². On retrouve ici l'idée développée par Bradbury dans son roman qui fait de la lecture un véritable acte de dissidence. Le livre devient ce qui permet de s'opposer aux normes illusives et annihilantes de la société : c'est en lisant que l'on devient libre. On retrouve cette idée dans *Monte-Cristo*, sous la description du livre comme arme. Jean Vilar nous dit d'ailleurs que le livre est l'arme du pauvre³⁸³ par l'accessibilité non ostentatoire et vraie des ouvrages : le langage utilisé parle à tous, loin de la mondanité (on retrouve ici encore l'un des thèmes largement critiqué par Dumas). L'histoire de Luigi Vampa nous permet de comprendre l'image et la force qui sont attribuées au livre dans *Monte-Cristo* : l'histoire de la formation du bandit nous apprend que les premières armes dans la société sont la lecture et l'écriture, le fusil ne vient qu'ensuite. Savoir et pouvoir lire deviennent des actes de rébellion, de dissidence, devenant donc création et changement :

"11. Notre classique est celui qui ne peut pas nous être indifférent et qui nous sert à nous définir nous-même par rapport à lui, éventuellement en opposition à lui"³⁸⁴

Normes et marginalités, on rencontre l'idée de la subversion comme séduction, donc de l'opposition et la rébellion envers ce qui est communément admis. Scandale d'autant plus plaisant qu'il est atypique. Dumas le fait dans son style narratif, créant une nouvelle identité littéraire. Le lecteur le fait dans sa lecture, ce qui permet à sa renaissance de devenir active par la suite. *Monte-Cristo* présente dans sa rébellion un anti-destin, au-delà de la compréhension de soi il dépasse ses propres limites et sa condition d'homme mortel. Le lecteur est invité à s'opposer, lui-aussi, à cette négativité et ce déterminisme, que ce

381 Alexandre, Dumas. *Le Comte de Monte-Cristo*. Tome I. Pocket classique, Paris, 1995. P. 318.

382 Corpus, *Le lecteur*. III. Portrait du personnage en lecteur. Texte XV. Stendhal, *La lecture défendue*. Flammarion, Paris, 2012.

383 Jean, Vilar. *De la tradition théâtrale*. L'arche éditeur, Paris, 1999.

384 Nadine, Tournel. Jacques, Vassevière. *Littérature : textes théoriques et critiques*. Armand Colin, Paris, 2010. Chapitre 10 "Le destin d'une oeuvre, qu'est ce qu'un classique ?". Texte 44. Italo Calvino. *La machine littérature (1984)*. Page 136.

soit en lisant ou en s'écrivant. De ce fait la littérature est si souvent liée à la politique où à l'engagement, par cette puissance de transmission d'opposition et de rébellion qu'elle possède. Véritable outil de façonnement du destin, c'est une arme subversive et dangereuse, qui s'avère cependant extraordinairement bénéfique lorsqu'elle est comprise, écoutée et utilisée par le lecteur dans cette réception créatrice. Le phénomène *Monte-Cristo* est donc dynamique, dans ses thèmes et ses effets, dynamique rebelle mais non destructrice, anarchique. En effet si Monte-Cristo se prend pour un Dieu, il en paiera le prix et connaîtra le doute, montrant au lecteur que même un surhomme se heurte à des failles dans son opposition, lui rappelant qu'il doit, avant tout, se construire en rapport avec son monde, son environnement, et les autres : la rébellion ne vient jamais seule. Après l'opposition vient la réflexion sur le moi à choisir : les reflets et miroirs qui nous sont proposés sont toujours liés à ceux qui nous ont permis d'en arriver à cette renaissance, qu'ils soient personnages ou êtres réels. Se choisir passe donc par un travail de miroirs, que nous allons étudier dans la prochaine sous-partie.

2. b) *Se choisir : reflets et miroirs.*

Les récits s'apparentent à de véritables miroirs réfléchissants et révélateurs dans le roman. En atteste les réactions émotionnelles parfois violentes que peuvent déclencher certaines histoires. On pense notamment à la mise en scène d'Auteuil où le miroir du passé vient frapper de plein fouet Mme Danglars qui ne peut cacher son malaise tant physique que moral. Les histoires deviennent des lieux d'expérimentations, de révélations... Monte-Cristo ne comprend ce que c'est qu'être homme qu'après s'être lui-même perçu à travers de multiples identités, de multiples miroirs. Cet effet miroir s'applique également au lecteur qui, au fur et à mesure de la lecture, s'identifie plus ou moins à l'un des personnages et actualise de nouveau cette idée de relation père / fils.

"Si l'on prend en considération la fortune fabuleuse de César Spada, *Le Comte de Monte-Cristo* est le roman de la substitution infinie. [...] Au lieu de passer de génération en génération, cette fortune [...] est le moyen de créer de nouvelles filiations fictionnelles"³⁸⁵

Nous retrouvons ici l'idée de filiation dans le dialogue, cependant ici nous divergeons en faisant de cette relation unissant le lecteur à son personnage miroir une relation créatrice, permettant au lecteur de se choisir, après s'être refusé. Comme "*[...] Monte-Cristo encore, comme s'il travaillait à*

385 Mariana Net. *Le Comte de Monte-Cristo : le cauchemars d'un fou, la fiction d'un mort*. In "Alexandre Dumas : le pays où il fait mort, un exercice de lecture". Wien ; OSG / ISS5, 1997. Travail universitaire écrit en France et publié par l'institut de socio-sémiotique de Vienne, Autriche. Page 232/233.

*rectifier son propre destin dans la personne du jeune homme (Maximilien)*³⁸⁶, les personnages, en se faisant miroirs, peuvent rectifier, devenir les améliorations, en aidant à rectifier l'image qu'a de lui-même le lecteur. Accepter de se lier à l'autre et de devenir dans ce miroir permet une renaissance en tant qu'homme : tel Monte-Cristo qui, en acceptant et devenant le père adoptif de Maximilien et Valentine, reconnaît qu'il était, et qu'il est, homme. La relation à l'autre est centrale dans le façonnement de nous-mêmes, grâce aux jeux de miroirs qu'elle suppose. Tout dans *Monte-Cristo* se construit sur des histoires de paires : reflet de soi dans l'autre, construction de soi grâce ou par l'autre. Ainsi, de nouveau, le « *Lire c'est peut-être créer à deux* »³⁸⁷ de Balzac illustre les enjeux de la création de soi, littéraire, dans la lecture. La découverte de soi et du monde n'est jamais solitaire, ce qui mène donc naturellement à la question du rôle de l'altérité dans la phénoménologie herméneutique : exister, ce serait alors créer à deux, ou davantage. Se choisir dans l'effet miroir c'est accepter sa pluralité ainsi que l'ouverture à l'autre, le lecteur peut donc devenir auteur de sa personne dans la lecture, mais il doit accepter que cette construction n'est jamais solitaire et laisser autrui participer à ce façonnement. Se choisir est une expérience complexe, facilement égoïste, par la forme d'humanisme qu'apporte la lecture. La création doublée de Balzac empiète, elle aussi, sur la réalité, permettant au fait de lire de déborder sur l'existence elle-même, et faire de la lecture un phénomène créateur de possibilités d'être.

Le Comte de Monte-Cristo est donc ce miroir - déformant / révélant - qui s'avère produire plus qu'un simple reflet. Nous avons vu ici comment le phénomène *Monte-Cristo* permet de créer et aider à construire l'identité du lecteur. Nous allons désormais nous intéresser à la pensée particulière qu'il ouvre, car si il permet la création d'identités, cela doit en passer par une certaine forme de pensée : mais quel mouvement de pensée engendre *Le Comte de Monte-Cristo* ? Nous allons voir que par le jeu des possibles, des symboles, des différences et des répétitions, *Monte-Cristo* engendre le début de la pensée elle-même, via la phénoménologie herméneutique.

386 Pierre, Tranouez. *L'initiation par les gouffres "Le Comte de Monte-Cristo ou l'initiation par les gouffres"*. Littérales n°13. 1994. Page 71.

387 Balzac. *La Comédie humaine, Volume XI. "Physiologie du mariage"*. La Pleiade, French & European Pubns, 1980. Page 1019.

D) Symboles et possibilités : le début de la pensée.

"[...]et 15] Les classiques nous servent à comprendre qui nous sommes et où nous en sommes arrivés"³⁸⁸

car "apprendre n'est pas savoir ; il y a les sachants et les savants : c'est la mémoire qui fait les uns, c'est la philosophie qui fait les autres"³⁸⁹ nous dit Faria. Mélanger ces deux citations nous permet de commencer à apercevoir ce que la lecture de *Monte-Cristo* nous donne à percevoir, qui est en fait notre propre pensée, notre propre savoir. Permettre à un homme de découvrir simultanément qui il est ainsi que où et pourquoi il se trouve dans ce monde devient la particularité de l'acte de lecture. La philosophie permet de penser et remettre en question, l'histoire, elle, permet de parvenir au statut de "sachants" plein de connaissances. La littérature, elle, lie les deux, les mélange et produit une dynamique de pensée qui lui est propre. Les savants doivent donc se risquer à la philosophie qui :

"doit toujours être exposée au risque de se quitter, de partir d'elle-même [...] Sa chance, sa liberté de tout interroger, est en même temps toujours une menace contre elle"³⁹⁰

Prendre ce risque c'est ouvrir sa pensée à l'intertextualité, au doute, et à tous ces questionnements que suppose la philosophie. Or, nous l'avons vu tout au long de l'étude, *Monte-Cristo* utilise et questionne de nombreux thèmes s'apparentant à la philosophie. Les limites entre ces deux disciplines sont floues, et bien souvent elles s'interpénètrent, donnant lieu à la création d'une pensée "bizarre", hybride, différente. L'ouverture au monde, à l'autre et à soi-même que suppose *Monte-Cristo*, permet au lecteur de s'ouvrir à la "pensée" entendue en son global, découvrant et façonnant ainsi sa propre pensée. Nous allons donc voir comment et quelles en sont les conséquences. Tout d'abord nous nous intéresserons à la différence et la répétition présentes dans le roman (en tant que thème et effet) amorçant, illustrant et révélant une partie de la pensée de Deleuze, permettant au lecteur d'ouvrir sa pensée au risque d'être. Ensuite nous étudierons plus spécifiquement la question du symbole en montrant que sa double signification devient créatrice d'une ouverture permettant à l'homme de découvrir la capacité de création présente dans sa propre pensée, actualisant alors son être, son ego, en existant.

388Nadine, Tournel. Jacques, Vasseviere.. *Littérature : textes théoriques et critiques*. Armand Colin, Paris, 2010. Chapitre 10 "Le destin d'une oeuvre, qu'est ce qu'un classique ?". Texte 44. Italo Calvino. *La machine littérature (1984)*. Page 136.

389Alexandre, Dumas. *Le Comte de Monte-Cristo*. Tome I. Pocket classique, Paris, 1995. P. 236.

390Patrice, Vermeren. "*La philosophie comme acte de résistance*". Dans Cahier Le Monde, mardi 12 octobre 2004 : 1930/2004 Jacques Derrida. Page IV.

1. Différences et répétitions.

"4. Toute relecture d'un classique est en réalité une découverte, comme la première lecture"³⁹¹

Infinité de la lecture montrant que, dans un geste répétitif (relire le même), il existe de la différence, de la nouveauté, de la création. Que ce soit dans nos lectures personnelles / individuelles - quand nous relisons un livre déjà lu auparavant - l'acte répétitif s'avère être initiateur de différences, car redécouverte. Il faut donc dépasser l'idée fixe du "re" pour mieux percevoir la force du "découverte". Mais également, et plus visiblement, dans l'acte de lecture en général, qui renaît à chaque lecture, dans chaque lecteur qui devient "père/paire" du livre. Jean Vilar³⁹² parle du metteur en scène comme de celui qui met au monde l'œuvre d'un autre. Or le lecteur acquiert le même rôle : à chaque lecture *Le Comte de Monte-Cristo* renaît dans l'esprit du lecteur, répétition donc, mais toujours différente :

"Dans le texte de plaisir, les forces contraires ne sont plus en état de refoulement, mais en devenir : rien n'est vraiment antagoniste, tout est pluriel"³⁹³

On retrouve ici les idées développées par Deleuze³⁹⁴, pour qui rien ne se répète jamais vraiment à l'identique. Comme Héraclite pour qui on ne peut pas entrer deux fois dans le même fleuve car, l'eau ne cessant jamais de couler, le fleuve se change indéfiniment en un autre. Le monde s'apparente également à un flux perpétuel pour Deleuze, où chaque retour est nouveauté. L'être se dit, de ce fait, du devenir car il n'y a jamais de répétitions que de la différence. On retrouve les thèmes chers à Monte-Cristo du changement et la transformation. On peut rencontrer dans le livre des exemples grossissants les idées développées par Deleuze, mais permettant d'illustrer et comprendre cette pensée. Tout, dans le livre de Dumas, n'est qu'une suite de différence et répétition : dans sa vengeance le Comte utilisera de manière subtile l'effet miroir. En effet on retrouvera certains procédés, certaines paroles, certaines circonstances, qui semblent répéter ce que lui-même a vécu. Mais cet effet répétitif n'est utilisé par le comte que pour introduire de la différence dans la répétition, faisant de l'effet miroir un procédé créateur, permettant à sa vengeance d'atteindre une telle envergure. C'est le cas notamment dans l'utilisation qu'il fait des lettres, citée précédemment, mais également dans

391 Nadine, Tournel. Jacques, Vasseviere. *Littérature : textes théoriques et critiques*. Armand Colin, Paris, 2010. Chapitre 10 "Le destin d'une oeuvre, qu'est ce qu'un classique ?". Texte 44. Italo Calvino. *La machine littérature (1984)*. Page 136.

392 Jean, Vilar. *De la tradition théâtrale*. L'arche, Paris, 1999.

393 Roland, Barthes. *Le plaisir du texte*. Seuil, Paris, 1973. Page 45.

394 Gilles, Deleuze. *Différence et répétition*. PUF, Paris, 2011.

l'interruption de la noce de Mademoiselle Danglars avec le faux prince Cavalcanti par la police, qui rappelle et renvoie à la noce d'Edmond³⁹⁵ lui-même. Ou encore lorsque Monte-Cristo force la chambre de Maximilien et le trouve au bord du suicide. Cette scène n'est pas sans rappeler celle où Maximilien lui-même interrompt son père, prêt à se donner la mort³⁹⁶. De même dans l'ultimatum qu'il donne à Maximilien, le comte réitère le geste qu'il avait prodigué avec Morrel père : de nouveau il se donne un mois, jour pour jour, afin d'arranger les problèmes et douleurs de cette famille³⁹⁷. On remarque cependant que d'un problème financier on est passé à un problème amoureux, illustrant également la différence s'introduisant dans le personnage de Monte-Cristo qui redevient, petit à petit, un homme, se liant à des intrigues plus "humaines", plus naïves, moins personnelles et moins marquées par la corruption de la société. Répétition également dans le retour de Monte-Cristo au château d'If³⁹⁸, cette fois-ci en homme libre et vengé, qui, pourtant, dans l'ombre du doute (répétant le doute et l'incompréhension lors de sa première incarcération) retourne au fond du gouffre, pour comprendre et illuminer sa pensée. L'arrestation de Danglars par Vampa et sa détention dans les catacombes rappelle celle d'Albert de Morcerf³⁹⁹, et la manière de l'affamer rappelle, elle, la mort du père d'Edmond : "*des instants de délire pendant lesquels il croyait, à travers les fenêtres, voir dans une pauvre chambre un vieillard agonisant sur un grabat*"⁴⁰⁰. *Le Comte de Monte-Cristo* utilise donc l'effet miroir comme révélateur du changement dans le même, prouvant que :

"la lecture ne se contente pas de détourner : [...] elle invite à rejouer notre accès [...] à notre propre environnement, et par conséquent, déjà, à modifier cet environnement"⁴⁰¹

Appel au changement dans l'identique, Monte-Cristo illustre que la répétition doit-être persévérance ; on retrouve cette idée au théâtre - quand les acteurs répètent plusieurs fois la même scène, toujours autre, toujours différente, essayant d'introduire de l'amélioration dans la répétition. Répéter les choses devient une pratique du changement, c'est ce que nous dit Deleuze, et c'est ce à quoi nous invite la lecture de *Monte-Cristo*. On retrouve de nouveau l'enjeu de l'acceptation du double, dépasser cette idée de l'unique, du stable de l'unilatérale, aussi bien dans le monde, que dans son identité. Ainsi, on peut ici

395 Alexandre, Dumas. *Le Comte de Monte-Cristo*. Tome II. Pocket classique, Paris, 1995. P. 492.

396 Ibid. Page 588.

397 Ibid. Page 598.

398 Ibid. Page 691.

399 Ibid. Page 717.

400 Ibid. Page 733.

401 Marielle, Mace. *Façons de lire, manières d'être*. NRF Essais, Gallimard, Paris. 2011.

expliquer la nuance établit par Ricoeur dans l'expression de "soi-même comme un autre" que nous avons utilisé pour expliquer l'intersubjectivité en seconde partie. Soi-même peut-être comme un autre car il ne coïncide pas avec son "je", car il n'est pas même. Il est soi-même mais il le devient en tant que dualité. La distinction s'opère entre l'identité au sens d'un « même » (idem) et « soi-même » (ipse) : il y a de l'autre jusque dans le même à soi, et de la différence jusque dans le même. De même Ricoeur nous dit à propos de la métaphore qu'elle n'est pas produite par une *"dénomination déviante mais dans la tension introduite dans la phrase [...] le sens métaphorique comporte ainsi un travail de la ressemblance au travers de la différence"*⁴⁰², liant de nouveau des termes à priori opposés, faisant un travail qui semble opposé à celui de Deleuze (lui donne à penser la différence dans la ressemblance), mais montrant tous deux que le langage littéraire permet à la pensée de s'ouvrir à de nouveaux possibles.

Deleuze nous invite à penser la répétition comme un processus de production, introduisant une nouvelle théorie de l'identité et perception du monde. Or c'est exactement ce que fait la narration de Dumas, aussi bien dans ses thèmes, que dans ses effets. Cependant il faut se garder de dire que la répétition engendre la différence car elle est différence en elle-même. Le processus engendré par Monte-Cristo n'est donc pas produit simplement par la répétition de l'acte de lecture, il est déjà présent, actualisé et découvert dans, par et grâce à la narration de Dumas. Nombreuses sont les idées philosophiques applicables et appliquées au *Comte*, nous avons ici choisi de développer un parallèle entre Deleuze et Dumas afin de comprendre en quoi la lecture de ce récit permet la création d'une pensée particulière. Nous allons désormais nous intéresser à la façon dont ces idées peuvent naître :

"Si Charlus est le maître apparent du Logos, ses discours n'en sont pas moins agités par des signes involontaires qui résistent à l'organisation souveraine du langage"⁴⁰³

Nous allons donc désormais étudier cette fonction créatrice du langage qui, en échappant, est appel à l'interprétation et devient par là même dynamique de la pensée. Ainsi nous allons voir comment le symbole, dans sa dualité, permet à la réflexion de débiter et de s'auto-dépasser dans l'interprétation qu'elle fait du langage dans le récit. Charlus, comme Monte-Cristo, laissent parfois transparaître plus que ce qu'ils ne voudraient, et

402 Biographie de Ricoeur par François Dosse et Olivier Abel. Source : <http://www.fondsriceur.fr/fr/pages/biographie.html>.

403 Gilles, Deleuze. *Proust et les signes ; Conclusion "Présence et fonction de la folie : l'Araignée"*. PUF, Paris, 2014.

illustrent par là même la façon dont le récit peut devenir sujet d'un échange avec moi-même : il m'échappe, bien sur, mais surtout, il s'échappe à lui-même, ayant, lui-aussi, besoin de notre concours pour devenir lui-même.

2. Le symbole et la réflexion créative.

"C'est la loi même de l'expression poétique de dépasser la pensée"⁴⁰⁴

L'homme, comme le monde, dégage autre chose que ce que l'on peut en percevoir lors de la première rencontre : le symbole, « *un signe dont le sens apparent implique un sens caché* »⁴⁰⁵ qui suppose donc, logiquement, des interprétations. Le symbole peut-être dégage, ou il peut-être créé. Ainsi, soit l'homme s'exprime sur le monde, et comprend donc le langage, soit il utilise le monde et le langage par l'interprétation pour créer quelque chose. Les symboles trouvent leur aboutissement dans le langage poétique, ce qui a mené Ricoeur à l'analyse de la métaphore (en tant que mise en tension de deux termes). Le symbole possède un double sens, il se rencontre aussi bien en rêve, dans le langage poétique, que dans le mythe ou le récit. Le langage n'est cependant pas qu'un système de signes, il articule ces signes à une capacité de signifier. La phénoménologie est une capacité de vision, l'herméneutique devient capacité de lecture au sens de l'interprétation des signes. Une phénoménologie herméneutique refuse donc l'unilatéralité, elle veut dépasser l'idée d'une compréhension immédiate (un texte ne doit pas se réduire à son analyse linguistique, sinon, clos sur lui-même, il perd tout sens). L'homme perçoit des signes, exprime des signes, entend dire des choses sur le monde et sur lui-même et c'est par cette volonté de dire qu'il s'interprète et interprète le monde. Si chez Ricoeur c'est la métaphore qui devient illustration de la capacité de création du langage grâce à cette dualité inhérente, nous allons ici utiliser *Le Comte de Monte-Cristo* comme récit permettant d'illustrer que la lecture est un phénomène créateur de la pensée. *Monte-Cristo*, comme la métaphore, transfigure la réalité et nous donne par là même matière à penser. La métaphore comme le récit sont des chocs sémantiques, produits de l'imagination de l'homme qui forge un sens inédit : ce sont ce que Ricoeur appelle des métaphores vives, c'est-à-dire un « *processus rhétorique par lequel le discours libère le pouvoir de certaines fictions de redécrire la réalité* »⁴⁰⁶. Le récit, en plus d'être un refuge spirituel, possède une dimension ontologique

404 Gaston, Bachelard. *L'air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*. Livre de poche, Paris, 1992.

405 Olivier, Abel. Jérôme Poree. *Le vocabulaire de Paul Ricoeur*. Ellipses marketing, Paris 2009.

406 Paul, Ricoeur. *La métaphore vive*. Seuil, Paris, 1975.

importante car il est ce qui explore la nuit de l'être. Cette réflexion créative se trouve être au cœur de la philosophie de Ricoeur, faisant de ses recherches une méditation sur l'ego qui ne peut se comprendre qu'en passant par un retour réflexif sur soi. L'ego doit donc "*emprunter la voie longue de l'interprétation des symboles s'il veut se connaître lui-même et plus particulièrement rendre compte de l'expérience du mal*"⁴⁰⁷. *Monte-Cristo* remplit ces deux missions, étant roman d'apprentissage du soi, mais aussi analyse et représentation du mal sous (presque) toutes ses formes.

"Mais non, dit Monte-Cristo, puisque je vous dis, au contraire, que je n'y veux rien comprendre. Du moment où j'y comprendrai quelque chose, il n'y aura plus de télégraphe, il n'y aura plus qu'un signe de M. Duchâtel [...] transmis au préfet de Bayonne [...] C'est la bête aux pattes noires et le mot effrayant que je veux conserver dans toute leur pureté et dans toute ma vénération"⁴⁰⁸

Apologie de la complexité interprétative par Monte-Cristo lui-même, illustrant que le langage littéraire est bien plus qu'un signe, et que c'est dans cette obscurité et dangerosité qui l'entoure qu'il devient cet être hybride aux pattes noires effrayantes qui ne cesse de fasciner - justement grâce à cette impossibilité de le connaître dans sa totalité. D'ailleurs, on remarque que le comte ne redevient homme qu'à partir du moment où la situation lui échappe un peu, c'est-à-dire lorsqu'il accepte de lâcher prise en cessant de vouloir tout comprendre et connaître afin de tout contrôler (la première faille a lieu lors de la mort de Mme de Villefort et du petit Edouard, mais également lorsqu'il accepte l'amour de Haydée, qui le rend vulnérable, interprétable, et, par là même, homme). L'utilisation du mythe prend ici tout son sens puisque l'une de ses caractéristiques est de travailler sur les possibles de l'homme, justement grâce à cette puissance et activité de la pensée que permet le symbole. Comme dans la philosophie de Ricoeur, l'ego et le monde ne se comprennent que par un détour dans l'interprétation "*des symboles, des mythes et des récits dans lesquels s'est traduit l'effort d'exister*"⁴⁰⁹. La notion d'effort suppose une implication dans le faire, l'agir, qui passe par le travail des écrivains sur les symboles, puis se transmet au lecteur qui, lui, peut choisir ou non, de s'impliquer dans l'action que propose la lecture. Ricoeur nous donne ici à penser le passage du texte à l'action qui ne s'opère que par ce détour dans l'imagination littéraire, donc via "*des possibilités neuves d'exister, de sentir et d'agir, dont le texte fraye la voie en refigurant le monde de l'action*"⁴¹⁰. Hans-

407 Jean, Grondin. *Que sais-je ? Paul Ricoeur*. PUF, Paris, 2013. Page 26.

408 Alexandre, Dumas. *Le Comte de Monte-Cristo*. Tome I. Pocket classique, Paris, 1995. Pages 913/914.

409 Jean, Grondin. *Que sais-je ? Paul Ricoeur*. PUF, Paris, 2013. Page 58.

410 Biographie de Ricoeur par François Dosse et Olivier Abel. Source : <http://www.fondsriceur.fr/fr/pages/biographie.html>.

Georg Gadamer⁴¹¹ divise l'acte de comprendre en trois parties (la compréhension en tant que saisie du sens vrai ou adéquat, l'interprétation puis l'application qui suppose l'adaptation de la compréhension à une situation concrète - par exemple les fables s'appliquent par l'enseignement qu'elles supposent). L'herméneutique devient donc ce qui configure l'action car l'interprétation informe, elle donne le cadre de l'action et, de plus, c'est par l'imagination, la pensée, que l'homme envisage tous les possibles pour finalement prendre sa décision du « je peux ». Le faire est donc conséquence de l'intention de l'homme, mais aussi du système de règles mis en place dans le monde symbolique où l'homme s'interprète. Le lecteur passe donc d'un "je suis" à un "je peux" faisant de la lecture une action effective et réelle :

"La lecture [...] engage d'abord la capacité intime du lecteur à se conduire dans les signes, en se laissant désorienter par des figurations inédites ; elle engage aussi son aptitude à prolonger le style littéraire dans la vie"⁴¹².

Double engagement dans les signes donc, à la fois symbole littéraire et effet empiétant de nouveau sur la réalité. La lecture comme acte phénoménologique herméneutique fait de cet acte, à priori fantasque et solipsiste, une phénoménologie vivante, dynamique, révélatrice, et créatrice. L'homme devient lui-même avec et par *Monte-Cristo*, comme il peut le devenir avec d'autres récits. L'homme perçoit ainsi qu'il est inséré dans un monde qui le précédait et lui survivra, il semble de ce fait surgir au beau milieu d'un dialogue déjà entamé, dans lequel il doit s'intégrer :

« nous survenons, en quelque sorte, au beau milieu d'une conversation qui est déjà commencé et dans laquelle nous essayons de nous orienter afin de pouvoir à notre tour y apporter notre contribution »⁴¹³

Tout est question de dialogues donc, et le récit littéraire apporte une aide dans l'insertion et la découverte du monde, établissant un dialogue actif avec ce même monde via la fiction (lui créant des doubles), les autres et nous-mêmes. Nous percevons donc comment un récit à priori dénigré, mal écrit, faisant l'apologie de l'obscurité et donnant à voir une image ambiguë du mal à travers la figure de son héros devient, finalement, messenger d'une forme d'existentialisme positif, appelant à l'action et à l'espérance, que nous allons étudier dans notre dernière sous partie.

411 Hans-Georg, Gadamer. *Vérité et méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Seuil, édition intégrale revue et complétée, Paris, 1996.

412 Marielle, Mace. *Façon de lire, manières d'être*. NFR Essais, Gallimard, Paris, 2011.

413 Paul, Ricoeur. *Du texte à l'action. Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*. Seuil, Paris, 1998.

3. Un existentialisme positif.

Dumas semble, paradoxalement, s'accorder avec deux mouvements dits "humanistes". Tout d'abord le genre du roman feuilleton rejoint l'appel des écrivains romantiques à s'engager politiquement pour le Peuple pour lequel et sur lequel ils veulent écrire : "*Par le biais du roman feuilleton c'est l'aspiration au bonheur mieux partagé dans une société inégalitaire qui va s'exprimer*"⁴¹⁴. Aspiration à l'égalité donc, qui se traduit également dans son association au mouvement littéraire romantique qui a pour projet de :

"réenchanter le monde"⁴¹⁵

"Le romantisme aspire à des horizons nouveaux [...] ce besoin d'ailleurs est lié aussi à la quête des origines, d'où l'importance du voyage, réel ou imaginaire"⁴¹⁶.

Le Comte de Monte-Cristo s'apparente donc à un appel à l'existence et au combat, ainsi qu'à un appel au voyage, à la découverte du monde, des autres et de soi. Si la forme d'existentialisme que l'on perçoit dans *Monte-Cristo* s'apparentait à priori à ceux de Sartre et Heidegger, on remarque ici une divergence. En effet ces formes d'existentialismes demeurent assez négatives car elles s'axent sur l'angoisse et la mort (ce qui semble, à priori, être également le cas chez Dumas). Mais on peut dire du comte qu'il s'apparente davantage à l'ontologie de la nature humaine chez Ricoeur car :

"nul ne conteste leur caractère dramatique [la mort et l'angoisse], mais une trop grande fixation sur elles conduit à obnubiler la possibilité qu'a l'homme de se réconcilier avec sa condition et de reconquérir une certaine naïveté dans l'exercice de ses pouvoirs"⁴¹⁷.

En effet *Monte-Cristo* devient illustration de cette capacité, en passant d'un extrême à l'autre il chancelle sans cesse entre les deux, et c'est ce qui lui permet de redevenir homme. Ricoeur s'oppose à l'idée d'une volonté uniquement néantisante (c'est-à-dire qui n'existe qu'à travers sa capacité à dire non). *Monte-Cristo* révèle sa plus grande force lorsqu'à la fin il accepte de dire oui à Haydée et à la vie. En effet, on remarque que les notions que Faria lui a enseignés et que le Comte transmettra à Maximilien, ainsi qu'aux lecteurs, sont des notions bien plus positives que ce à quoi l'on peut s'attendre : "Attendre, et espérer"⁴¹⁸. Si l'existentialisme de *Monte-Cristo* passe par une prise de

414 Adam, Desanti. Université Paris IV-Sorbonne, Ecole Doctorale III. *Initiation et revanche sociale dans 3 oeuvres romantiques : Le juif errant, d'Eugène SUE. Le Comte de Monte-Cristo, d'Alexandre DUMAS père. Les Misérables, de Victor HUGO.* Thèse de doctorat présentée et soutenues publiquement en Décembre 2015. Consultée sur micro-fiche à la BIS, page 16.

415 Ibid. Page 18.

416 Hossein Tengour. *Le Comte de Monte-Cristo.* Bertrand-Lacoste, Paris, 2007. Page 29.

417 Jean, Grondin. *Que sais-je ? Paul Ricoeur.* PUF, Paris, 2013. Page 34.

418 Pour développer ce thème voir : Alexandre, Dumas. *Le Comte de Monte-Cristo.* Pocket, Paris, 1995. Tome I, pages : 703, 708, 780. Tome II, pages : 171, 266, 296, 460, 464, 596,

conscience de cette condition néantisante propre à l'homme, mais cette prise de conscience n'est présente que pour être dépassée et réinterprétée dans sa positivité : combattre pour faire de sa vie non pas un déterminisme négatif, mais une vie rêvée au sens de fictionnelle dans ses possibles et sa grandeur :

"Vivez ! un jour viendra où vous serez heureux et où vous bénirez la vie ; de quelque part que vînt la voix, nous l'eussions accueillie avec le sourire du doute, ou avec l'angoisse de l'incrédulité, et cependant combien de fois, en t'embrassant, ton père a-t-il béni la vie, combien de fois moi-même..."⁴¹⁹

Monte-Cristo appelle ici à un retour à l'humanité, au rejet du pessimisme, montrant que, même dans le plus sombre, le bonheur peut renaître : lui, le mort-vivant, le vengeur, haïssant l'homme, retrouve, grâce à Maximilien, Valentine et Haydée, une raison de vivre, d'être et de demeurer homme. Véritable appel à la vie et la liberté, *Le Comte de Monte-Cristo* devient cette voix venue d'ailleurs qui nous permet, à nous lecteurs, de bénir la vie et comprendre comment nous pouvons faire de notre existence, quelque chose de rêvé au sens de libre et créatif. La voix de la littérature permet cet envol vers d'autres possibles, d'autres êtres et d'autres mondes, finalement constitutifs du plus important : une manière d'être, intersubjective. Se perdre revient à passer par cet enseignement de l'obscurité pour ressortir, tel Monte-Cristo, en oiseau des profondeurs s'élevant, paradoxalement, dans l'humanité par une mort renaissante. Le récit de Dumas devient donc phénomène créateur de liberté, en ce qu'il appelle au voyage vers un ailleurs en soi-même, illustrant que même en restant sur une chaise à lire un livre, nous pouvons faire de notre vie, un véritable phénomène.

597, 598, 688, 703, 742, 754.

419 Ibid. Tome II. Page 595.

Conclusion

"Achevez donc votre tasse de café, lui dit le comte ; l'histoire est finie"⁴²⁰

"D'emblée Faria se révèle en homme-bibliothèque, un homme somme"⁴²¹: ce dernier s'est formé par les livres, et il formera Dantès en les lui transmettant par la voix, le dialogue. Ainsi la symbolique de son livre-relique, transmis à Monte-Cristo à la fin du roman prend tout son sens : écrit à partir de rien, cet ouvrage illustre le combat de l'abbé contre le déterminisme et la défaite, paradoxalement symbolisé par l'échec de son évasion. Cette dynamique d'être propre à l'abbé est transmise à Monte-Cristo qui comprendra alors ce que voulait lui faire comprendre le vieil abbé : ce n'est qu'après avoir reçu et retrouvé ce livre qu'il acceptera enfin de redevenir homme, la transmission de l'un à l'autre sera alors achevée. Le récit s'apparente donc à quelque chose que l'on s'échange, que l'on se transmet et qui nous permet de nous construire les uns avec les autres. Véritable apprentissage donc, illustrant et justifiant cette qualification du *Comte de Monte-Cristo* comme œuvre phénoménologique herméneutique. Si l'on reprend ici les définitions du phénomène citées en introduction on s'aperçoit, grâce à l'étude menée, à quel point le roman de Dumas répond à ces critères, tout en les dépassant car créant à partir de ces branches, de nouvelles pousses, de nouveaux possibles. Le phénomène se définit d'abord comme un fait pouvant être objet d'étude. Or nous venons de le faire ici pour Monte-Cristo qui se révèle, dans les nombreuses recherches qu'il a engendré, être un véritable outil et objet de recherches. Le phénomène est une personne/chose qui sort de l'ordinaire de par son originalité, qui mieux que Monte-Cristo répond à cela ? Enfin le phénomène est ce qui apparaît à la conscience et qui est perçu par les sens : en plus d'apparaître, le phénomène créé par Dumas révèle, dépassant donc ici encore les définitions communément admises, en jouant, pour créer sur et par elles, autre chose, mélange des genres, encore et toujours.

Le Comte de Monte-Cristo s'avère donc être un miroir à l'image de celui des contes de notre enfance : les protagonistes vont à lui afin de découvrir la vérité, et il nous la découvre sous forme d'énigmes, montrant que la recherche passe par une interprétation des symboles que nous délivre la vérité, ainsi que nos reflets. Le reflet étant à la base représentation de nous-mêmes, il s'apparente désormais davantage à un double, un autre, qui appelle à la

420 Alexandre, Dumas. *Le Comte de Monte-Cristo*. Tome II Pocket Classique. 1995. Page 240.

421 Pierre, Tranouez. *L'initiation par les gouffres*. "Le Comte de Monte-Cristo ou l'initiation par les gouffres". Littérales n°13. 1994. Page 48.

découverte via l'entrée dans cette fenêtre ouverte sur le monde qu'est le livre. Le récit devient un pouvoir être, en tant que façonnement du monde comme possible, se déliant donc de l'idée préconçue que l'on se fait du réel, perturbant notre relation primaire à ce monde, en faisant une différence ontologique constitutive, inquiétante donc car différant d'une analyse scientifique et ouvrant à la subjectivité, la possibilité et le changement. Pourtant ces termes à priori relatifs et vides de sens, s'avèrent être les révélateurs propres de notre existence. L'imagination n'est donc plus cet outil illusoire qui ne nous transporte nulle part de manière évasive, elle devient un véritable voyage initiatique et dynamique :

"Et c'est bien cela l'inter-texte : l'impossibilité de vivre hors du texte infini [...] le livre fait sens, le sens fait la vie"⁴²²

On remarque effectivement qu'ici, ce sont les thèmes du roman qui ont permis de comprendre ses effets, et que c'est en lisant que l'on comprend ce que c'est que lire, en vivant l'histoire des personnages que l'on comprend comment vivre la sienne, car l'on prend conscience que notre vie et notre histoire méritent toutes d'être racontées. Inter-texte, intersubjectivité, interprétation, intertextualité, intermédiaire... autant de termes utilisés et expliqués ici pour illustrer la position d'entre deux constitutive dans laquelle chacun d'entre nous se trouve. "L'inter" appel à l'autre, appel au voyage, à l'expérimentation d'autres possibles, ainsi, nous sommes invités, comme Monte-Cristo, à suivre Faria, au fond du souterrain, afin de découvrir l'être et le monde, dans l'obscurité, illuminée et transcendée par la présence de l'autre, qu'il soit livre ou être, toujours phénomène.

"Un rêve étonnant m'entourne :
je marche en lâchant des oiseaux
tout ce que je touche est en moi
et j'ai perdu toutes limites"⁴²³



Et il rentra dans le corridor souterrain, où il disparut ; Dantès le suivit — Page 107.

* Et il rentra dans le corridor souterrain, où il disparut ; Dantès le suivit - Page 107.

422 Roland, Barthes. *Le plaisir du texte*. Seuil, Paris, 1973. Page 51.

423 Gaston Bachelard. *L'air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*. Livre de poche, Paris, 1992. Cite le poème de Jean Tardieu dans *Le témoin invisible*.

Liste des illustrations

- **Illustration n°1**, en page de garde : Illustration réalisée par Jean-Pierre Cagnat.

Source : <http://www.pastichesdumas.com/pages/General/IleMC.html>

- **Illustrations n°2 et 3**, en page d'ouverture (page 1) : Dessins réalisés par Edouard Riou dans l'édition du *Comte de Monte-Cristo* publiée à la fin du XIXe siècle par l'éditeur Jules Rouff.

Source: <http://www.pastichesdumas.com/pages/General/IleMCsuites.html>

- **Illustration n°4**, en conclusion (page 109) : Illustration réalisée par G. Stall et J.A Beucé dans l'édition du *Comte de Monte-Cristo* publié par Calmann Lévy en 1891/1896.

Source : <https://criminocorpus.revues.org/2866>

Bibliographie

- [Corpus principal](#)

DUMAS, Alexandre, *Le Comte de Monte-Cristo* Tome I. Pocket classique, Paris, 1995.

DUMAS, Alexandre, *Le Comte de Monte-Cristo* Tome II. Pocket classique, Paris, 1995.

- [Corpus autour du Comte de Monte-Cristo](#)

- **Ouvrages**

Acte du colloque organisé par BASSAN Fernande & SCHOPP Claude. *Cent cinquante ans après : Les trois mousquetaires, Le Comte de Monte-Cristo*. Champflour, Marly-le-roi, 1995.

ECO, Umberto. *De superman au surhomme*. Editions Grasset & Fasquelle pour la traduction française. 1993. (source : format Kindle Amazon).

FRIGERIO, Vittorio. *Les fils de Monte-Cristo ; Idéologie du héros de roman populaire*. Presses Universitaires de Limoges, 2002

TENGOUR, Hossein. *Le Comte de Monte-Cristo*. Bertrand-Lacoste, Paris, 2007.

- **Ouvrages de thèses et de mémoire**

DESANTI, Adam. Université Paris IV-Sorbonne, Ecole Doctorale III. *Initiation et revanche sociale dans 3 oeuvres romantiques : Le juif errant, d'Eugène SUE. Le Comte de Monte-Cristo, d'Alexandre DUMAS père. Les Misérables, de Victor HUGO*. Thèse de doctorat présentée et soutenues publiquement en Décembre 2015. (Consultée sur micro-fiche à la BIS).

NET, Mariana. *Le Comte de Monte-Cristo : le cauchemars d'un fou, la fiction d'un mort*. In "Alexandre Dumas : le pays où il fait mort, un exercice de lecture". Wien ; OSG / ISS5, 1997. Travail universitaire écrit en France et publié par l'institut de socio-sémiotique de Vienne, Autriche.

- **Article de presse**

Article dans le n°11 de la Revue de la Bibliothèque Nationale de France "A. DUMAS" de 2002. Article "*Les affiches pour les romans d'Alexandre Dumas*".

- **Sites internet**

<http://www.pastichesdumas.com/pages/General/IleMC.html>

https://www.tripadvisor.fr/ShowUserReviews-g187253-d195836-r321838135-Castle_of_Ilf-Marseille_Bouches_du_Rhone_Provence.html

<http://www.xtremswimmer.com/le-defi-de-monte-cristo>.

- [Corpus autour du thème de la lecture](#)

BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Edition du Seuil, France, Lonrai, 2014.

BARTHES, Roland, *Écrire la lecture*, dans *Œuvres complètes*. Tome II. Seuil, Paris, 2002.

CAMUS, Albert. *L'homme révolté*. Gallimard, Paris, 1951.

DIDEROT. *Eloge de Richardson*. Edition numérisée sur <http://www.tc.umn.edu/~dbrewer/French8270/Diderot.pdf> .

DUMOULIE, Camille. *Littérature et philosophie, Le gai savoir de la littérature*. Armand Colin, Paris, 2002.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*. "Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs". Grasset et Fasquelle, Paris, 1985.

J.L Austin, *Quand dire c'est faire*. Traduction Gille Lane. Seuil, Paris, 1970.

MACE, Marielle. *Façons de lire manière d'être*. NRF Essais, Gallimard, Paris, 2011.

ORTEGA Y GASSET, José. *Le spectateur*. Rivages pour l'édition de poche, Paris, 1992.

Textes choisis et présentés par PIEGAY-GROS, Nathalie. dans *Corpus Le Lecteur*. Flammarion, Paris, 2012.

PROUST. *Le temps retrouvé*. Tome II. Source du texte : https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Proust_-_Le_Temps_retrouv%C3%A9,_tome_2.djvu/245

TOURSEL, Nadine. VASSEVIÈRE Jacques. *Littérature : textes théoriques et critiques*. Armand Colin, Paris, 2010.

WOLFGANG, Iser. *L'appel du texte*. Allia, Paris, 2012 pour la traduction française

- [Corpus littéraire](#)

- **Oeuvres**

BALZAC. *La Comédie humaine, Volume XI. "Physiologie du mariage"*. La Pleiade, French & European Pubns, 1980.

BARRICO, Alessandro. *Novecento : pianiste*. Gallimard, Paris, 2002.

BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451*. Gallimard, Paris, 2000.

DUMAS, Alexandre, Fils. *La dame aux camélias*. Edition Kindle gratuite en libre accès.

JOUBERT. *Pensées*. Edition de l'imprimerie le Normant de 1838 numérisée sur Gallica. Site de la BNF.

ORWELL, George. 1984. Folio édition Gallimard pour la traduction Française, Maury-Eurolivre. 1950.

PIRANDELLO. *Six personnages en quête d'auteur*. Flammarion, Paris, 2014.

ROTRON. *Le véritable Saint Genest*. Flammarion, Paris, 1999.

ROWLING, J.K. *Harry Potter II : Harry Potter et la chambre des secrets*. Gallimard jeunesse pour la traduction Française. 1999.

- **Ouvrages critiques**

BILEN, Max. *Mythologie comparée*. Dictionnaire des mythes littéraires "Comportement mythico-poétique". Robert Laffont, Paris, 2002.

DABEZIES, André. *Des mythes primitifs aux mythes littéraires* in Dictionnaire des mythes littéraires. Sous la direction de Pierre, Brunel. Edition du rocher, 1994.

DE KUYPER, Eric. *Oublier Proust*. in Trafic n°35, automne 2000, P.O.L.

MONNEYRON, F. THOMAS, J. *Mythe et littérature*. PUF, Paris, 2002.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Pour un nouveau roman*. Les éditions de minuit, Paris, 2012.

- [Corpus autour de Paul Ricoeur :](#)

- **Ouvrages de Paul Ricoeur**

RICOEUR, Paul. *Finitude et culpabilité II*. Aubier Montaigne, Paris, 1960.

RICOEUR, Paul. *A l'école de la phénoménologie*. Vrin, Paris, 2004.

RICOEUR, Paul. *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*. Seuil, Paris, 1998.

RICOEUR, Paul. *La métaphore vive*. Seuil, Paris, 1975.

RICOEUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Seuil, Paris, 1990.

RICOEUR, Paul. *Ecrits et conférence 2. Herméneutique*. Seuil, Paris, 2010.

- **Ouvrages critiques**

ABEL, Olivier, POREE, Jérôme. *Le vocabulaire de Paul Ricoeur*. Ellipses Marketing, Paris, 2009.

Textes choisis et présentés par FOESSEL, Michaël et LAMOUCHE, Fabien. *Anthologie de Paul Ricoeur*. Points, Paris, 2007.

GREISCH, Jean. *Paul Ricoeur L'herméneutique à l'école de la phénoménologie*. Beauchesne, Paris, 1995.

GRONDIN, Jean. *Que sais-je, Paul Ricoeur*. PUF, Paris, 2013.

JERVOLINO, Domenico. *Ricoeur Herméneutique et traduction*. Ellipses marketing, Paris, 2007.

- **Emissions de radio**

VAN REETH, Adèle. France Culture. *Les nouveaux chemins de la connaissance : Paul Ricoeur soi-même comme les autres*.

- **Sites internet**

<https://lacademie.wordpress.com/tag/ricoeur-mythe-et-symbole/>

Biographie de Ricoeur par François Dosse et Olivier Abel. Source : <http://www.fondsricoeur.fr/fr/pages/biographie.html>.

Youtube. Vidéos du Fonds Ricoeur :

Simon Castonguay. *Invention de soi et poétique du monde*. Conférence extraite du colloque "Subjectivité et identité. Approches croisées" du 28-29 novembre 2014.

- **Autres**

Séminaire ayant pour thème "L'imagination productrice" du 09 novembre 2015 au Fonds Ricoeur.

- [Corpus autour de la phénoménologie](#)

DUPORTAIL, Guy-Félix. *Phénoménologie de la communication*. Ellipses, Paris, 1999.

GRONDIN, Jean, *Le tournant herméneutique de la phénoménologie*. PUF, Paris, 2003.

HUSSERL. *Méditation Cartésiennes*. Librairie philosophique Vrin, Paris, 2000.

RICOEUR. Voir corpus Paul Ricoeur.

Jean-Marie VAYSSE, *Les problèmes fondamentaux de la phénoménologie de Heidegger*. Ellipses marketing, Paris, 2005.

- [Corpus autour de l'herméneutique](#)

BACHELARD, Gaston. *L'air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*. Livre de poche, Paris, 1992.

GADAMER, Hans-Georg. *Vérité et méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Seuil, édition intégrale revue et complétée, Paris, 1996.

HEIDEGGER. *Acheminement vers la parole*. Gallimard, Paris, 1976.

HEIDEGGER. *Essais et conférences*. Gallimard, Paris, 1980.

HEIDEGGER. *Le principe de raison*, Gallimard, Paris, 1986.

- [Corpus mixte](#)
- **Philosophie**

CAMUS, Albert. *Le mythe de Sisyphe*. Edition mise en ligne par Charles Bolduc sur classiques.uqac.ca.

DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. PUF, Paris, 2011.

DELEUZE, Gilles. *Proust et les signes. Conclusion "Présence et fonction de la folie : l'Araignée"*. PUF, Paris, 2014.

Collectif sous la direction de HANSEN-LOVE, Laurence. *La philosophie de A à Z*. Hatier, Paris, 2000.

NIETZSCHE. *Oeuvres philosophiques complètes. Tome XIII. Fragments posthume : Automne 1887 - Mars 1888*. Gallimard, Paris, 1976.

PLATON. *Phèdre*. Flammarion, Paris, 2006.

SCHOPENHAUER. *Le monde comme volonté et comme représentation*. Édition numérisée par Guy MEFF. www.schopenhauer.fr.

- **Essais**

JOUVET, Louis. *Le comédien désincarné*. Flammarion, Paris, 2014.

KLEE, Paul. *Théorie de l'art moderne*. Gallimard, France, 1998.

VILAR, Jean. *De la tradition théâtrale*. L'arche, Paris, 1999.

- **Cinéma**

CHION, Michel. *Stanley Kubrick, l'humain, ni plus ni moins*. In Cahier du cinéma, section auteur, 2005.

VANOYE, Francis. *L'adaptation littéraire au cinéma*. Armand Colin, Paris, 2011.

- **Site internet**

Klesis. Revue Philosophique - 30 : 2014 - Varia. *Levinas et Lacan : du traumatisme à l'éthique*. Paula Lorell. www.revue-klesis.org/pdf/klesis-Varia-V3-Paula-Lorelle-Levanis-Lacan-dutraumatisme-a-l-ethique.pdf.

- **Article**

Patrice, Vermeren. *"La philosophie comme acte de résistance"*. Dans Cahier Le Monde, mardi 12 octobre 2004 : 1930/2004 Jacques Derrida. Page IV.

- **Emission radio / Film**

FOREST, Philippe. *Autour du petit Prince de Saint-Exupéry*. sur plus.franceculture.fr/le-petit-prince

WOODY ALLEN. *La rose pourpre du Caire*. Film de 1985.

Table des matières

Page de garde	
Page d'ouverture	1
Remerciements	2
Introduction	3
I. Lecture du <i>Comte de Monte-Cristo</i> : phénomène permettant une perception monde	8
Montrer.	
A) Le monde de <i>Monte-Cristo</i>	10
1. Un monde d'images	11
1. a) Un appel au voyage	11
1. b) La question du regard	13
2. La représentation du mal	14
2.a) Les figures du mal	14
2.b) La figure de la Providence	16
3. La société de l'époque	17
3.a) De l'ancrage historique du roman	17
3.b) Paris et la corruption	18
B) Perception et représentation : problème de la retranscription du monde vécu	19
1. Le mythe et la représentation	20
1.a) Mythe et réalisme	21
1.b) Mythe et symbole	23
2. La question du langage	24
2. a) Force et peur du langage	25
2. b) Langage quotidien, langage pensé	26
3. Perception, représentation : mensonge, libération	28
3. a) Fiction et imagination : quelle perception?	28
3. b) Représentation en retrait	30
C)Phénomène littéraire et connaissance : quel dévoilement pour la fiction?	31
1. Théorie et expérience	31
1. a) Alethéia	33

1. b) L'apologie de l'obscurité _____	34
2. Altération et révélation _____	36
2. a) Cosmo-poiesis _____	36
2. b) La phénoménologie comme agir perturbateur _____	37

II. Lecture du *Comte de Monte-Cristo* : phénomène intersubjectif. _____ 39

Jouer.

A) Monte-Cristo : l'Autre _____	40
1. Le personnage mythe : l'autre comme paradoxe fascinant _____	42
1. a) Le héros exemplaire _____	42
1. b) Le surhomme : entre Dieu et démon _____	45
2. Entre auteur et acteur : l'autre qui joue de nous _____	47
2. a) L'homme aux multiples identités _____	48
2. b) L'auteur, metteur en scène : le manipulateur créateur _____	49
3. L'être du possible _____	51
3. a) l'homme pro-jet : celui pour qui tout est possible _____	52
3. b) La question du modèle _____	53
B) Le dialogue : échange, transmission, création _____	57
1. Construction et destruction par le dialogue _____	58
1. a) La relation de père/paire : le dialogue comme transmission ____	59
1. b). Du risque du dialogue : la manipulation _____	62
2. Le dialogue comme ouverture, créateur _____	63
2. a) S'ouvrir _____	63
2. b) Interpréter _____	64
C) Soi-même comme un autre _____	66
1. Du jeu des Noms _____	67
1. a) Dangers et puissance du nom _____	67
1. b) Jouer de son nom : je(ux) de rôles _____	69
2. Le récit : raconter et se raconter _____	71
2. a) La multiplicité : folie ou génie ? _____	72
2. b) Des personnages comme alter-ego _____	73

III. Lecture du *Comte de Monte-Cristo* : phénomène créateur _____ 76

Devenir.

A) De la réception du monde créé : herméneutique créatrice _____ 78

1. Réceptions et horizons d'attentes _____ 79
 1. a) De la mauvaise réception _____ 79
 1. b) Retranscription du monde ou création de monde(s) possible(s) ? 81
2. Du débordement de l'œuvre _____ 82
 2. a) Le dynamisme créateur des interprétations _____ 82
 2. b) Quand la fiction empiète sur la réalité : la création du mythe ____ 84

B) Créateur d'une identité littéraire _____ 86

1. Intertextualité et création _____ 86
2. Le mélange des genres _____ 89
3. Créateur par le néant : la mort renaissante _____ 91

C) De la création de l'identité du lecteur _____ 92

1. Maïeutique littéraire _____ 93
 1. a) Renaissance par le livre _____ 93
 1. b) De l'identité comme existence écrite et lue _____ 94
2. Parvenir à soi, la construction entre refus et acceptation _____ 96
 2. a) Identités marginales : se refuser et refuser le monde _____ 96
 2. b) Se choisir : reflets et miroirs _____ 97

D) Symboles et possibilités : le début de la pensée _____ 99

1. Différences et répétitions _____ 100
2. Le symbole et la réflexion créative _____ 103
3. Un existentialisme positif _____ 106

Conclusion _____ 108

Liste des illustrations _____ 110

Bibliographie _____ 111