

The Pennsylvania State University

The Graduate School

College of the Liberal Arts

UNDER THE EYES OF DIONYSUS :

THE THREE MUSKETEERS OR THE LITERARY MYTH

A Thesis in

French

by

Roxane Petit-Rasselle

© 2007 Roxane Petit-Rasselle

Submitted in Partial Fulfillment
of the Requirements
for the Degree of

Doctor of Philosophy

August 2007

The Pennsylvania State University

The Graduate School

College of the Liberal Arts

SOUS L'ŒIL DE DIONYSOS :

LES TROIS MOUSQUETAIRES OU LE MYTHE LITTÉRAIRE

A Thesis in

French

by

Roxane Petit-Rasselle

© 2007 Roxane Petit-Rasselle

Submitted in Partial Fulfillment
of the Requirements
for the Degree of

Doctor of Philosophy

August 2007

The thesis of Roxane Petit-Rasselle was reviewed and approved* by the following :

Kathryn K. Grossman
Professor of French
Thesis Co-Adviser
Co-Chair of Committee

Jean-Claude Vuillemin
Professor of French
Thesis Co-Adviser
Co-Chair of Committee

Bénédicte Monicat
Professor of French

Willa Silverman
Associate Professor of French and Jewish Studies

Adrian Wanner
Professor of Russian and Comparative Literature

Tom Hale
Professor of African, French and Comparative Literature
Head of the Department of French and Francophone Studies

* Signatures are on file in the Graduate School.

ABSTRACT

Since its publication in 1844, The Three Musketeers has been feeding the collective imagination. As Alexandre Dumas père's four heroes are perpetuated by cinema, literature, theater, music, advertisement and any kind of fixed image, they are maintained in the cultural environment –they are known by all. However, the novel contains never ending passages, its dialogues are sometimes excessively stretched, and the characters' defects are such that d'Artagnan, Athos, Porthos and Aramis should be perceived as anti-heroes. What are then the elements that allowed the Musketeers to exercise so great of a fascination over the public ?

To answer to this central question, the nature of Dumas' novel first needs to be determined. The term « literary myth » seems to define it best. Written for entertainment, the novel seduces an always eager public and it diffuses throughout time and space. Despite many comparative studies, the confusion persists around the literary myth. The latter designates a mythical tale that literature rewrote and maintained in the cultural environment, or a literary tale that the public transformed into a myth. The incompatibility between the terms « myth » and « literary » comes into play, along with the question of the primary text, its validity and the importance of the narrative. After having questioned the comparative studies, this thesis examines, from the perspectives of semiosis and perceptive semiosis, the production of the literary myth with the mechanism of the original text and the perception of the myth. It takes interest not in the narrative, but in the hero, who carries conventional invariants which ensure not only his fascination over the receptors, but also his mobility from one medium to another. As the dionysiac convention emerges behind the Musketeers, the myth of the Greek god is defined as a theoretical tool. It is then possible to examine how it manifests itself in the heroes, and the way it is actualized by the readers. Eventually, the study of the occurrences of the novel validates the invariants produced by the original text, the importance of the original text itself and the existence of a model reader.

RÉSUMÉ

Depuis sa publication, en 1844, Les Trois Mousquetaires alimente l'imaginaire collectif. Perpétués par le cinéma, la littérature, le théâtre, la musique, la publicité et toute sorte d'image fixe, les quatre héros d'Alexandre Dumas père s'inscrivent dans le paysage culturel : ils sont connus de tous. Pourtant, le roman possède d'interminables longueurs, ses dialogues sont parfois étirés à l'excès, et les défauts de ses personnages sont tels, que d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis devraient être perçus comme des anti-héros. Quels sont donc les éléments qui ont permis aux Trois Mousquetaires d'exercer une aussi grande fascination sur le public ?

Pour répondre à cette question centrale, il faut d'abord déterminer la nature du roman de Dumas. Le terme de « mythe littéraire » semble le mieux lui correspondre : écrit à des fins distrayantes, il séduit un public toujours demandeur, et se diffuse à travers l'espace et le temps. En dépit des diverses études comparatistes, la confusion autour du mythe littéraire persiste, celui-ci désignant à la fois un récit mythique que la littérature a réécrit et maintenu dans l'environnement culturel, ou un récit littéraire que le public a transformé en mythe. L'incompatibilité des termes de « mythe » et de « littéraire » entre en jeu, de même que la question du texte premier, sa validité et l'importance du récit. Après avoir interrogé les perspectives comparatistes, cette thèse examine, dans l'optique de la sémiologie et de la sémiologie perceptive, la production du mythe littéraire, avec les rouages du texte originel et la perception du mythe. Elle s'intéresse non au narratif, mais au héros, lequel est porteur de constantes conventionnelles lui assurant non seulement sa fascination auprès des récepteurs, mais aussi sa mobilité d'un support à un autre. La convention dionysiaque se dessinant derrière les Mousquetaires, le mythe du dieu grec est défini en tant qu'outil théorique. Il est alors possible d'examiner la manière dont ses occurrences se rattachent aux héros, puis à leur actualisation par le lectorat. Enfin, l'étude des avatars du roman valide les invariants produits par le texte primordial, l'importance de ce dernier et l'existence d'un lecteur modèle.

TABLE DES MATIÈRES

Liste des illustrations.....	viii
Liste des tableaux.....	ix
Introduction générale.....	1
Chapitre un : Identités du mythe littéraire.....	9
Introduction.....	9
I. Aperçus du mythe.....	10
1. Perspectives anthropologiques et ethnologiques	
2. Perspectives psychanalytiques	
3. Perspectives sociologiques	
4. Perspective moderne : les mythoclastes	
II. Le mythe à l'origine de la littérature ? Implications.....	23
1. De l'oral à l'écrit : identité du texte et pragmatique	
2. La littérature, une dégradation du mythe ?	
A. Le contenu	
B. La forme : genres et récit	
III. Pour une tentative de synthèse : le mythe littéraire.....	34
1. Survol du parcours évolutif du mythe littéraire	
A. Incohérence terminologique	
B. Affinement du sens du mythe littéraire : quatre définitions	
C. Le mythe littéraire, un oxymore ?	
2. Mythes littéraires ou littérisés : la controverse autour du mythe fondateur	
A. Identités et fonctions du texte fondateur : quatre perspectives	
B. Retranscriptions du mythe fondateur dans le littéraire selon Pierre Brunel	
C. Mythe fondateur et mythe littéraire : la question de la transtextualité	
a. Dé- et re-contextualisation : l'hypertextualité est-elle envisageable ?	
b. Métatextualité	
c. Intertextualités	
3. Réceptions du mythe littéraire	
A. Coopération du lectorat	
B. Réécriture du mythe littéraire et fascination	
C. Approches du mythe littéraire : la mythodologie	
a. La naissance de la mythanalyse	
b. Mythocritique et mythanalyse	
Conclusion.....	66
Chapitre deux : Pour une redéfinition du mythe littéraire.....	67
Introduction.....	67
I. Connaissance du mythe littéraire (de l'importance du texte premier).....	70
1. Emancipation du mythe littéraire et légitimité des avatars d'un récit premier	

2.	Type et type cognitif : de l'importance du texte premier	
3.	Types et types cognitifs : le mythe littéraire par rapport au texte littéraire et au mythe	
4.	Le mythe littéraire comme fait de mémoire : abandonner l'idée originel ? Proposition de démarche	
II.	La convention dans le mythe littéraire.....	86
1.	Le rôle du récit	
2.	La convention permet-elle la concordance de la référence ?	
3.	Nature de la convention	
	A. Contenu, mémoire, transformations	
	B. L'irradiation de la convention dans le mythe littéraire	
	C. Irradiation de la convention : mythes littéraire et littérisé	
	D. Récit, héros et convention	
	E. Identification des propriétés du héros du mythe littéraire	
III.	La coopération du lectorat.....	108
1.	Reconnaissance et référence	
2.	Le mythe littéraire génère-t-il un lecteur modèle ?	
	Conclusion.....	118
	Chapitre trois : Nature et caractères d'une convention : le mythe de Dionysos.....	120
	Introduction.....	120
I.	Questions d'origine : diversités géographiques et narratives.....	121
II.	Survol historique.....	125
1.	Dionysos : un mythe ethno-religieux et fédérateur	
	A. De la période grecque classique à la période hellénistique	
	B. République et empire romains : Dionysos devient Bacchus	
	C. Dionysos au Moyen Age	
2.	Pour un mythe fédérateur et séculier : le déclin de l'ethno-religieux	
	A. Dionysos renouvelé : la Renaissance	
	B. Les XVII ^e et XVIII ^e siècles : le déclin de Bacchus	
	C. Les XIX ^e et XX ^e siècles : le retour de Dionysos	
III.	De l'ambivalence : des propriétés récurrentes à la proposition d'un outil théorique.....	150
1.	Invariants	
	A. Masculin ou féminin : ambiguïté de Dionysos	
	B. Créateur d'ordre et de désordre politique et social	
	C. Entre la vie et la mort : Dionysos, dieu de la création et de la destruction	
	D. Dieu du masque et de la révélation	
2.	Le rôle des invariants : jeu de types et de type cognitif	
	Conclusion.....	161

Chapitre quatre : Les propriétés dionysiaques dans <u>Les Trois Mousquetaires</u>	163
Introduction.....	163
I. Volonté du texte, volonté d’auteur : la coexistence de la convention et de personnages a priori anti-héroïques.....	164
1. Volonté mythisante du texte	
2. Intentions de l’auteur	
3. Héros ou anti-héros : les « bémols » des Mousquetaires	
II. Les propriétés essentielles des Mousquetaires.....	179
1. L’ambiguïté sexuelle	
2. Création et destruction	
A. Association de la vie et de la mort : vieillesse et jeunesse	
B. Harmonie et dégénérescence : ivresses et festins	
C. La guerre	
3. De l’illusion et de la révélation à l’éloquence	
A. Illusion et révélation : pseudonymes, apparences et secrets	
B. Eloquence, inspiration et révélation	
Conclusion.....	220
Chapitre cinq : L’actualisation des propriétés essentielles des Mousquetaires	223
Introduction.....	223
I. Le rôle fédérateur du bon vin et de la bonne chère.....	224
1. Où l’amitié se définit d’emblée comme dionysiaque	
2. Le rôle des auberges	
II. Identité du groupe des Mousquetaires : où la révélation et la démocratie aboutissent à l’harmonie.....	233
1. Diversité des Mousquetaires et dépassement de la hiérarchie	
2. De l’égalité	
3. Le masque	
4. L’harmonie	
III. Définition du microcosme par rapport au monde extérieur.....	252
1. Le monde extérieur : critique du pouvoir	
2. Création d’ordre et de désordre politique et social	
A. Le désordre politique	
B. Le désordre social	
3. Le <i>Pharmakon</i>	
Conclusion.....	271
Chapitre six : Après <u>Les Trois Mousquetaires</u>	277
Introduction.....	277
I. (In-)dépendance des héros : perception des Mousquetaires et de leur auteur.....	278
1. Panthéonisation des Mousquetaires et production d’auteur : du bicentenaire d’Alexandre Dumas à la légitimation d’un écrivain	
2. Où Dumas et ses mousquetaires restent boudés	
3. Les jeunes connaissent-ils <u>Les Trois Mousquetaires</u> ?	

II.	Avatars des Mousquetaires.....	304
1.	Avatars narratifs des <u>Mousquetaires</u>	
A.	De l'(in-)utilité du récit premier.	
B.	Constantes dionysiaques des héros dumasiens au cinéma	
C.	Des propriétés essentielles aux relations S-nécessaires au type cognitif	
2.	Avatars iconiques et langagiers, types tronqués.	
	Conclusion.....	344
	Conclusion générale.....	347
	Œuvres citées.....	377

Liste des illustrations

Figure 1 : Définition descriptive de Dionysos.....	92
Figure 2 : « Les Ancêtres du genre humain » d'Albrecht Dürer (1471-1528).....	101
Figure 3 : Affiche du film <u>The Three Musketeers</u> de Fred Niblo (1921).....	102
Figure 4 : « Bacchus » de Michel-Ange.....	138
Figure 5 : « Bacchus et Ariane » de Rubens.....	143
Figure 6 : « Alexandre Dumas devant ses fourneaux ».....	168
Figure 7 : Lithographie au crayon de Cham.....	168
Figure 8 : Timbres français.....	286
Figure 9 : Timbre d'Haiti, 1961.....	287
Figure 10 : Timbre de Monaco, 1970.....	287
Figure 11 : Timbre de Monaco, 2002.....	287
Figure 12 : Enveloppes illustrées de « La Collec' » du groupe GPV, 2006.....	288
Figure 13 : Caricature d'Alexandre Dumas père par Gill, 1866.....	288
Figure 14 : Caricature d'Alexandre Dumas par Bertall.....	289
Figure 15 : Albert, le cinquième mousquetaire, 1995-1996.....	301
Figure 16 : <u>Les 3 Mousquetaires du maquis</u> de Marijac.....	327
Figure 17 : <u>D'Artagnan</u> d'Auguste Liquois.....	330
Figure 18 : <u>Los tres mosqueteros</u> de Soria et de la Fuente.....	332
Figure 19 : <u>The Three Musketeers</u> de Malcolm Kildale.....	335
Figure 20: Affiche du film de Fred Niblo, 1921.....	337
Figure 21: Affiche de la version restaurée d'Henri Diamant-Berger, 1921.....	337
Figure 22 : Affiche de la comédie musicale « 3 Musketiere : das Musical » au théâtre des Westens, Berlin, 2005.....	338
Figure 23 : Logo des magasins Intermarché.....	340
Figure 24 : : Illustration issue de <u>The Economist</u> , septembre 2004.....	341
Figure 25 : : Illustration issue de <u>Bien-être et santé</u> , juillet-août 2004.....	342

Liste des tableaux

Tableau 1 : Récapitulation des oppositions entre récits mythique et littéraire d'après l'étude de Max Bilén.....	41
Tableau 2 : L'ambiguïté sexuelle	189
Tableau 3 : Association de la vie et de la mort : vieillesse et jeunesse.....	193
Tableau 4 : Harmonie et dégénérescence : ivresses et festins.....	200
Tableau 5 : Création et destruction : la guerre.....	204
Tableau 6 : Illusion et révélation : pseudonymes, apparences et secrets.....	213
Tableau 7 : Eloquence, inspiration et révélation.....	218
Tableau 8 : Identification d'auteurs.....	362
Tableau 9 : « Connaissance » de l'auteur Dumas.....	363
Tableau 10 : « Connaissance » des livres de Dumas.....	364
Tableau 11 : Un auteur facile, difficile ou classique.....	364
Tableau 12 : Lecteurs de Dumas.....	364
Tableau 13 : « Connaissance » des grands titres de Dumas.....	365
Tableau 14 : Prises de connaissance des Mousquetaires.....	366
Tableau 15 : Eléments marquants des Mousquetaires.....	367

Special thanks to Professors Kathryn K. Grossman and Jean-Claude Vuillemin for all of their assistance, guidance and kindness during the researching and writing of this thesis.

Avec mes remerciements à David, mon mari, pour toute sa patience et son soutien, je dédie ma thèse à mes trois mousquetaires :

à David,
à mon père,
à mon regretté Jean-Paul,

...à mon petit Jules.

Introduction générale

S'il existe en ce moment, disait-on en 1850, dans quelque île déserte, un Robinson Crusoé, il est en train de lire Les Trois Mousquetaires.
–André Maurois, Les Trois Dumas

Dumas croit bâcler un roman comme tant d'autres, mais les héros lui échappent, vivent par eux-mêmes, en dehors semble-t-il de sa volonté, et se chargent d'une telle vérité, avec leur visage, leur caractère, leurs propos, que les voici soudain devenus des types irremplaçables.
–Henri Troyat, Alexandre Dumas, le cinquième mousquetaire

Dans son étude des Trois Mousquetaires, André Maurois écrit : « Une génération peut se tromper sur la valeur d'une œuvre. Quatre ou cinq générations ne se trompent guère » (190). Publié du 14 mars au 1^{er} juillet 1844 dans Le Siècle à raison d'un feuilleton par jour, le roman d'Alexandre Dumas connaît tout de suite un succès extraordinaire : le tout Paris s'inquiète plus de l'intrigue des Mousquetaires que des menaces de l'Angleterre (192). L'on s'arrache le quotidien pour lire les aventures de d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis. Le journal, qui a brutalement interrompu les publications des quatrième et cinquième parties (du chapitre XXXI au chapitre LV), contraint ses lecteurs à renouveler leurs abonnements semestriels (« Je fus, je suis, je serai ...» xviii). Depuis son apparition sur la scène littéraire, Les Trois Mousquetaires n'a *jamais* cessé d'être imprimé (Cooper xiii), dans les livres de poche comme par la prestigieuse Pléiade, ou encore dans des éditions abrégées pour enfants ou pour étudiants de français en tant que langue étrangère. Le support écrit n'est pas le seul à perpétuer les quatre héros : des chansons retracent leurs aventures, des timbres de divers pays les diffusent à travers le monde, le théâtre et les comédies musicales les mettent en scène et le cinéma leur rend hommage avec plus d'une centaine d'adaptations. Un tel engouement pour l'œuvre de Dumas relève moins de la reconnaissance de sa « valeur » que d'une certaine fascination collective : à la manière des

auditeurs du moyen âge qui écoutait sans lassitude les chansons de gestes, le public aime à se faire raconter les aventures des quatre compagnons.

Alimentant l'imaginaire, toujours réécrits et toujours renouvelés, les Mousquetaires dépassent les frontières du littéraire : d'immense renommée, ils s'inscrivent, sous toute forme, dans le paysage culturel. Ils sont connus de tous. On pourrait les qualifier de « légende ». Après tout, ils ont un fondement plus ou moins historique : Les Mémoires de M. d'Artagnan de Gatien Courtilz de Sandras, dont Dumas a repris les protagonistes, prétend être une authentique biographie. Ou l'on pourrait encore penser aux quatre héros en terme de mythe, mais leur histoire n'est ni fondatrice et justificatrice de notre société, ni transhistorique et anhistorique. Pourrait-on alors envisager ce roman en tant que « mythe littéraire » ? Cette désignation semble la plus adéquate. L'épithète de ce terme implique que le récit n'est pas issu d'une tradition orale et collective, mais des belles lettres. Le nom de mythe est plus complexe, car il perd ici sa valeur étiologique et religieuse pour devenir synonyme de source de fascination, un phénomène social connu de tous. Le mythe littéraire serait alors une histoire créée et racontée non par des aèdes, mais par des écrivains à des fins distrayantes. Elle opérerait une séduction telle sur le lectorat qu'elle survivrait au temps et se diffuserait dans l'espace, sans jamais laisser son public. La définition que nous suggérons ici est bien vague car, selon l'étude que nous proposerons, le mythe littéraire implique nombre de questions supplémentaires. Toutefois, elle correspond à l'idée générale de ce phénomène social, avec toutes les études qui ont été menées et dont elle résulte. Elle permet ainsi, dans un premier temps, d'avancer que le roman d'Alexandre Dumas est à proprement parler un mythe littéraire.

Un tel succès auprès du public semble étrange, car d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis ont les défauts des anti-héros : calculateurs et auteurs de contre-exploits, ils se caractérisent par

leur manque de passion et d'enthousiasme. Parfois idiots, souvent traîtres et menteurs, l'âme chevaleresque leur manque ; quant à l'histoire, il lui arrive de connaître d'interminables longueurs avec, par exemple, l'emprisonnement de Milady raconté en dix chapitres, ou encore avec les dialogues que l'auteur, qui était payé à la ligne, étirait pour accroître son profit. Ainsi, cette scène entre d'Artagnan et Madame Bonacieux (chapitre onze) :

- Aramis ! qu'est-ce que cela ? [demande la belle mercière]
- Allons donc ! allez-vous me dire que vous ne connaissez pas Aramis ?
- C'est la première fois que j'entends prononcer ce nom.
- C'est donc la première fois que vous venez à cette maison ?
- Sans doute.
- Et vous ne savez pas qu'elle fût habitée par un jeune homme ?
- Non.
- Par un mousquetaire ?
- Nullement.
- Ce n'est donc pas lui que vous veniez chercher ?
- Pas le moins du monde [...] Maintenant, conduisez-moi.
- Où cela ?
- Où je vais.
- Mais où allez-vous ?
- Vous le verrez. (150)¹

Lorsqu'ils sont creux, les échanges entre protagonistes détournent l'attention et l'intérêt des lecteurs. Ces dialogues, ainsi que les héros et la structure narrative, connaissent de grandes

¹ Un contemporain de Dumas, Vermersch, parodia ses dialogues: "L'avez-vous vu? – Qui ? – Lui. – Qui ? – Dumas. – Père ? – Oui. – Quel homme ! – Sans doute. – Quel feu ! – Assurément. – Et quelle fécondité ! – Parbleu ! » (Cité dans Maurois 187).

faiblesses. Quels sont donc les éléments qui ont permis aux Trois Mousquetaires de devenir un mythe littéraire ?

Afin de répondre à cette question centrale, il s'agit d'abord de comprendre la nature du mythe littéraire. Depuis plusieurs décennies, les comparatistes s'efforcent de définir cet objet dont l'appellation a provoqué une longue polémique : on se demande si les termes de « mythe » et « littéraire » peuvent coexister, le mythe et la littérature ne partageant pas les mêmes structures narratives, les mêmes valeurs et les mêmes fonctions dans les sociétés. Outre cette prétendue incohérence terminologique, le mythe littéraire désigne indifféremment un récit mythique que la littérature s'est chargée de réécrire et de maintenir dans le paysage culturel (comme avec l'Antigone de Jean Anouilh) ou un récit littéraire que le public a transformé en mythe (ainsi Tristan et Iseult ou encore Don Juan). Dans l'une comme dans l'autre définition, les rapports entretenus par le mythe et la littérature entrent en jeu, d'abord avec la question du texte premier. Que ce soit un mythe ou un texte littéraire qui ait donné cours à toute une tradition, on ne peut jamais garantir son origine : le mythe est une œuvre collective, transmise à travers les âges. Concernant le texte littéraire, si récent soit-il, on ne peut pas toujours affirmer sa paternité. Ainsi l'exemple de Don Juan que l'on attribue à Tirso de Molina et qui, en fait, découle d'une longue tradition orale. On ne saurait donc parler avec certitude de texte premier : ce serait impliquer l'existence d'une vulgate et la notion de reprise comme dégradation. Ensuite, selon la démarche anthropologique, tout texte mythique a pour caractéristiques un récit et un contenu immuable ; il serait en amont du littéraire qui tenterait de le récupérer. Ce sont les reprises poétiques et romanesques du mythe qui essaient de réutiliser ses composantes, mais c'est encore le texte littéraire qui est à l'origine de toute une tradition, type Tristan et Iseult ou Don Juan. Il ne serait

jamais véritablement autonome par rapport aux mythes antérieurs qui, diffusés en lui, le dynamisent et lui permettent de rejoindre les rangs des mythes littéraires.

Est-ce parce que Les Trois Mousquetaires est issu d'une plume romanesque *connue* que les comparatistes ne l'ont jamais envisagé comme mythe littéraire ? C'est Claude Schopp le premier qui, face à l'envergure de cette œuvre, l'a désignée comme tel contre tout précepte (Le Génie de la vie 369). Ce n'est pas la question de l'origine qui devrait déterminer sa nature (ce serait faire preuve de fétichisme théorique), mais bien plutôt la manière dont les quatre héros s'inscrivent dans le paysage culturel depuis plus de cent cinquante ans. En dépit des diverses études, aucune ne nous permet véritablement de comprendre pourquoi le roman de Dumas est devenu un mythe littéraire, non à cause de la question du texte premier, mais par l'orientation comparatiste. L'approche anthropologique a souvent été favorisée, notamment avec la question du récit mythique et de son pouvoir ethno-religieux qui se diffuserait dans le littéraire.

Fascinante, cette optique est pourtant limitative. En effet, elle se concentre sur la production poétique et romanesque, et elle ne prend en compte ni la perception du mythe littéraire, ni sa reproduction dans des domaines autres, tels que le cinéma, le théâtre, l'image, etc. Ceci est d'autant plus étrange qu'un mythe littéraire ne saurait exister sans le large appui du public : c'est un phénomène social. Par ailleurs, l'importance accordée au récit et à sa structure mythique (à savoir, ferme, brève et dramatique) n'est pas sans faille. De fait, les histoires de Tristan et Iseult, du roi Arthur, de Roland et des Mousquetaires sont contées sur des centaines de pages et ne correspondent en rien aux conditions comparatistes de la genèse d'un mythe littéraire.

Afin de comprendre pourquoi le roman de Dumas fascine le public, il nous faut d'abord parvenir à identifier les rouages, les éléments qui aident à la production de tout mythe littéraire. Par production, nous n'entendons pas seulement l'étude du texte et de ses composantes : puisque

le mythe littéraire est un phénomène social, elle inclut le public, avec sa perception du mythe et son travail de lecture. C'est donc avec une perspective beaucoup plus large que celles des comparatistes que cette thèse se propose d'affiner la définition du mythe littéraire. Dans cet objectif, elle explorera d'abord la question du mythe et sa relation au littéraire. Ceci lui permettra de présenter les théories développées autour du mythe littéraire, leurs affinités avec l'approche anthropologique, les incohérences terminologiques, puis le rôle de la transtextualité avec la retranscription du mythe dans le texte littéraire, et, enfin, les approches méthodologiques.

En tenant compte des recherches comparatistes mais dans l'optique de la sémiologie et de la sémiologie perceptive, le deuxième chapitre revisitera les interrogations quant au mythe littéraire. Il s'interrogera d'abord sur la validité du texte premier. L'on verra que, dans le cas où celui-ci est connu, comme les Mousquetaires, il inspire et donne lieu à d'autres textes (tout support confondu), lesquels puisent en lui des caractéristiques toujours constantes. Aussi, les avatars jouent-ils un rôle tout aussi important que le type dont ils découlent. Non seulement ils perpétuent les mêmes traits dans l'imaginaire collectif, mais ils précèdent encore souvent le texte primordial, finissant par le remplacer aux yeux des récepteurs. C'est l'exemple du public qui croit connaître l'histoire des héros de Dumas parce qu'il a vu le film alors qu'il n'a pas lu le roman. L'avatar tient lieu de texte originel. Cependant, maintes occurrences sont perçues comme « trahissant » leur type parce qu'elles n'ont pas repris fidèlement le récit. Elles sont alors dénigrées parce que perçues comme une version dégradée. Pourtant, si l'on continue d'affirmer que ce sont là des reprises, c'est moins par l'histoire qu'elles retracent que par les invariants qu'elles re-présentent. L'on étudiera ces constantes, et l'on avancera que ce sont elles, et non la narrativité, qui sont à la base du mythe littéraire. En effet, provenant d'une convention, elles se rattachent au héros. Elles lui permettent, par le mythe, l'idéologie ou l'image-force dont il est

porteur, de correspondre à la disposition mentale de son époque et d'exercer une fascination sur le public. En outre, elles lui accordent une mobilité entre texte originel et avatars, tout support confondu. Produits par et dans le texte premier, les invariants sollicitent le lecteur et lui impose de collaborer pleinement, car c'est à lui de dégager ces constantes et de percevoir la dimension mythique du héros. Sans sa coopération, le mythe littéraire ne peut exister.

Après avoir proposé une redéfinition du mythe littéraire, nous tâcherons de la mettre en pratique. Le troisième chapitre abordera la convention dominante dans les Mousquetaires, celle de Dionysos. Ce dernier étant un mythe éclaté, nous chercherons à en dégager les constantes après un bref survol historique. L'on étudiera sa présence dans le paysage culturel actuel et dans celui du XIX^e siècle, puisque c'est aujourd'hui et c'est au siècle passé que le roman de Dumas fut reçu et perçu comme mythe littéraire, et l'on tentera de définir la convention bachique en tant qu'outil théorique. Les quatrième et cinquième chapitres, s'intéresseront à la manière dont les occurrences dionysiaques se rattachent aux protagonistes et ils insisteront sur leur actualisation par le lectorat. D'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis possédant les traits d'anti-héros, le chapitre quatre analysera en quoi les propriétés dites essentielles ont détourné l'attention du public pour la réorienter vers des sphères bachiques. Alors qu'elles occultent les défauts des quatre compagnons, ces caractéristiques permettent aux lecteurs de tisser des liens entre les protagonistes, de mieux comprendre la cohérence de leur amitié, et finalement, d'actualiser la dimension mythique de leur microcosme. Le chapitre six vérifiera l'étude du roman de Dumas. Il s'attachera aux reproductions filmiques, iconiques et langagières des particularités des héros dans le texte premier, et il prouvera que ces dernières sont devenues des constantes. Il tentera ainsi de valider l'importance du texte premier, et il permettra de comprendre comment les quatre

inséparables sont devenus une convention à part entière, un véritable phénomène social : un mythe littéraire.

Chapitre un : Identités du mythe littéraire

Introduction

Depuis plus de quarante ans, les chercheurs tentent de définir un phénomène social qui se situe entre le mythe et le littéraire. Toujours réécrites, toujours renouvelées, les histoires de Don Juan, de Tristan et Iseult et de Faust ont traversé les âges. Idem pour les personnages célèbres tels que Napoléon dont les romans et la musique se sont emparés. On les qualifie de « mythes littéraires » ; pourtant, s'il est vrai qu'ils dépassent les récits et les personnages poétiques ou romanesques, est-il légitime de les qualifier de « mythes » ? Les approches anthropologiques, psychanalytiques, sociologiques et mythoclastes offrent des perspectives divergentes quant à la nature du mythe : est-il structuré et consiste-t-il en un récit ou, au contraire, est-il éclaté et se diffuse-t-il au moyen d'images-forces ? S'avoisine-t-il au rêve ou à un mensonge ? Doit-il être identifié au rite ? A-t-il une valeur sacrée ou n'exerce-t-il qu'une fascination dans une société à présent désacralisée ? Le terme de « mythe littéraire » semble compromis et la nature de ce phénomène incertaine : la coexistence du nom et de l'adjectif dans un même syntagme paraît impensable, la littérature ne possédant ni la rigueur narrative ni les fonctions sociales et sacrées du mythe.

Ce chapitre se propose d'explorer les diverses définitions du mythe littéraire. Pour ce faire, il présentera dans un premier temps quatre approches théoriques du mythe. Celles-ci permettront d'envisager la prétendue supériorité du mythe sur le littéraire dont découle la problématique du mythe littéraire. L'on abordera alors la nature de ce dernier, ses incohérences terminologiques, les questions non résolues quant à la présence d'un texte fondateur, celles de la réception et enfin, deux méthodes d'approche.

I Aperçus du mythe

1. Perspectives anthropologiques et ethnologiques.

Pour Claude Lévi-Strauss, le mythe fait partie intégrante de la langue : « c'est par la parole qu'on le connaît, il relève du discours » (Anthropologie structurale 238). Parole, langue, discours. Pourtant, c'est un *langage* que le mythe produit : sa valeur en tant que mythe résiste aux traductions, à l'ignorance du lectorat, lequel, même si le contexte d'écriture lui est étranger, perçoit le message du mythe et le mythe en tant que message (240). De nature linguistique, le mythe est constitué de grosses unités constitutives que Lévi-Strauss appelle les « mythèmes », unités qu'il faut chercher au niveau de la phrase. Chaque mythème résume une étape du mythe et correspond à une relation, celle d'un prédicat et d'un sujet. Ces phrases ne sont pas isolées mais forment des « paquets », ou combinaisons, qui, étudiées de manière systématique et binaire, donnent au mythe sa véritable signification (241-42).

Avec sa progression dans le temps, le mythe connaît des variantes qui l'alimentent et contribuent à son évolution. Ainsi, le récit tel que nous le connaissons aujourd'hui n'est pas le fruit d'un seul, mais d'une multitude d'auteurs qui l'ont modifié, réécrit et renouvelé. Comme l'indique Georges Dumézil, « des générations ont contribué à amener le poème à l'état où nous le lisons » (Mythe et épopée 62/34). La question de l'auteur ne se pose pas : le mythe est œuvre collective et anonyme. La multiplicité des aèdes n'amène pas à l'appauvrissement du mythe : celui-ci peut être raconté pendant des siècles et ne rien perdre de sa valeur ethno-religieuse ou fondatrice. D'après Lévi-Strauss, c'est la perversion des structures mythiques qui l'anéantit. Pour l'anthropologue, le mythe a une cyclicité zodiacale et temporelle (par exemple, une histoire se passera entre deux lunes, l'astre de la nuit jouant à la fois le rôle de début et de fin, et conférant un mouvement circulaire, L'Origine des manières de table 71-94). Lorsque le mythe

se développe (par ses variantes) au point de « dégénérer », les structures d'opposition s'effacent et à la cyclicité succède un phénomène de sérialité, de reduplication, qui tiendra lieu de structure circulaire (95, 105). Le mythe évolue alors « en spirale », il s'étire de l'intérieur : il devient littérature.²

Avec sa structure circulaire, le mythe est anhistorique et transhistorique : il se déroule au présent, dans le passé et dans le futur car ce qui est arrivé hier est valable et se reproduit aujourd'hui et demain (Anthropologie 239). Le mythe aurait donc valeur universelle et serait perçu comme anticipant le futur – et donc comme visionnaire – et reproduisant le passé. Pour Mircea Eliade, l'absence de limite temporelle et la répétition lui donnent un aspect et une valeur cyclique, laquelle s'oppose à l'histoire qui, elle, est linéaire (Le Mythe de l'éternel retour 134-55).³ C'est dans ce contexte circulaire que se trouve la question du « illo tempore » ; celui-ci renvoie à un temps lointain qui, dans les sociétés dites primitives, se trouve dans le passé : « ab origine ». Dans les sociétés modernes, le « illo tempore » fait autant partie du passé que d'un lointain futur : c'est, par exemple, le messianisme auquel est associé le salut (155-58). Dans ces deux types de société, les temps passés sont importants dans la mesure où ils ont fonction cosmogonique : ils expliquent la Création et ce faisant, jouent un rôle pseudo-scientifique à travers le récit mythique (on pensera ici à la fonction du *muthos* selon Platon). Qu'elles soient primitives ou modernes, les sociétés reproduisent dans leurs rituels les actes posés *ab origine* par

² Il est intéressant de voir que pour le philosophe Jean-Jacques Wunenburger, l'un des ressorts essentiels de la pérennité du mythe consiste justement en un remaniement constant non seulement de sa forme mais aussi de ses contenus. Le mythe passe, par conséquent, par des phases de démythification, lesquelles sont sources de remythisation cyclique (« Mythophorie : formes et transformations du mythe » 110).

³ Avec Georges Dumézil, les historiens de la religion romaine ont prouvé que l'on trouve dans les annales « historiques » de Rome les mécanismes de la fabulation indo-européenne. Récemment, Philippe Borgeaud a constaté qu'il y a jeu d'interférences entre les deux ; Jean-Pierre Vernant ajoute que « c'est sans discontinuité qu'en certaines circonstances la fabulation, qu'on pourrait croire propre au mythe, s'insinue dans l'histoire. Dès qu'on abandonne les catégories a priori pour interroger les textes au plus près, la frontière entre mythe et histoire risque de flotter au point d'apparaître indécidable » (« Frontières du mythe » 29).

les divinités, les héros et les ancêtres (19). Les rituels alliés à la notion du temps permettent une communion, une osmose entre les sociétés et les divinités.

Nous parlerons plus loin des rituels et nous souhaiterions pour l'instant revenir sur la relation entre les mythes, leurs divinités et les sociétés. Ce qui explique l'importance des mythes dans les sociétés primitives et anciennes, c'est la manière dont ils manifestent et *justifient* l'organisation politique, religieuse et sociale d'une société, à savoir son idéologie, tout en renforçant en même temps l'idée de collectivité (on remonte aux origines d'une société et on l'exprime dans son intégralité ce qui confirme un sentiment d'unité). Dumézil parle d'« idéologie tripartite », laquelle peut refléter la véritable structure d'une société ou relater l'idéal auquel elle aspire, mais qui, en tout cas, correspond aux grands besoins des communautés : « elle ne s'accompagne pas forcément, dans la vie d'une société, de la division tripartite *réelle* de cette société [...Elle peut] au contraire n'être [...] qu'un idéal et, en même temps, un moyen d'analyser, d'interpréter les forces qui assurent les cours du monde et la vie des hommes » (Mythe 15/45). Cette « idéologie » présente trois fonctions : la fonction de la souveraineté ou l'ordre juridico-religieux – c'est l'administration du sacré ; la fonction de la force physique et guerrière – c'est la défense ; la fonction de la production et de la reproduction – c'est la « richesse pastorale et agricole, fécondité et sexualité, masse sociale, paix » (49/77). Dumézil résume encore cette triade en l'associant à Jupiter, Mars et Quirinus ou encore à Odin, Por, Freyr (48/76-49/77). Incarnées par un ou plusieurs personnages, ces fonctions n'en concernent qu'un seul. Des deux types de littérature existant dans les temps lointains, la lyrique et la narrative, c'est cette dernière, qui est épique, qui reprend l'idéologie des trois fonctions (19/49).

Qui parle de mythe doit, selon Victor-Laurent Tremblay, parler de rituels puisque ceux-ci sont une actualisation du mythe. Ils ne peuvent, par conséquent, en être dissociés, d'où l'insuffisance du structuralisme qui sépare du mythe le phénomène collectif qu'est le rituel, et qui s'intéresse à la forme de celui-là,⁴ tandis que pour Pierre Durand et René Girard, « le sens déborde la forme » (18). Caillois, d'ailleurs, considère que sans le rite, le mythe devient littérature, ce qui revient presque à dire que c'est le rite qui fait le mythe (29). Auquel des deux revient la primauté ? Lequel précède l'autre ? Deux thèses existent à ce sujet : James G. Frazer et Jane Harrison impliquent que c'est le mythe qui est à l'origine du rite (Literature and Myth 73). René Girard les rejoint dans la mesure où il voit à la source un événement réel et profondément marquant, transformé en mythe, que le religieux et/ou le culturel se chargent de perpétuer, de rappeler à la mémoire des collectivités à travers les rites (La Violence et le Sacré 139). Pour cette raison, Girard voit dans la postulation psychanalytique d'un inconscient collectif ou individuel une démarche inutile.⁵ À l'inverse, Eliade perçoit dans la création du mythe une justification du rite : « le mythe n'est tardif qu'en tant que *formule* ; mais son contenu est archaïque et se réfère à des sacrements, c'est-à-dire à des actes qui présupposent une réalité absolue, extra-humaine » (52).⁶

Selon Frazer et Harrison, le rituel est figé alors que le mythe est mouvant, évoluant à travers ses variantes. Lorsque le rite exprime une émotion dans un geste, une « action », le mythe

⁴ Lévi-Strauss écrit d'ailleurs : « la forme mythique prime le contenu du récit » (Anthropologie 234).

⁵ Notons combien Girard diverge de Freud : le psychanalyste voit dans le complexe d'Œdipe un désir fondé sur l'objet (maternel), un désir qui suppose une conscience de la rivalité et plus tard, du meurtre. En revanche, dans la conception mimétique de Girard, la violence est une conséquence de la rivalité et le désir est détaché de tout objet. Dans cette optique, le rituel, avec toute sa violence, a pour fonction de maintenir la paix dans la communauté : « le religieux a le mécanisme de la victime émissaire pour objet ; sa fonction est de perpétuer ou de renouveler les effets de ce mécanisme, c'est-à-dire de maintenir la violence hors de la communauté » (140).

⁶ Alors que pour Girard, la réalité se place dans l'événement qui a donné cours au mythe, Eliade la situe dans l'acte de répétition du rite et dans la fonction du sacré : un objet ou un geste n'est vrai que dans la mesure où il reprend une action effectuée aux commencements, à savoir, une action sacrée.

l'exprime avec des mots (Cité dans Literature and Myth 73). Pour René Girard, le rite est loin d'être statique. S'il considère que tous les rites se recourent et renvoient à un mythe originel, les mots ne sont pas forcément conservés et changent (148). Il en est de même pour les sacrifices : ils sont comme des variantes de la violence dépeinte dans le mythe premier : ils sont « multiples ; on les répète à satiété » (154), et s'ils ne reprennent pas le mythe point par point, ils en reproduisent toujours certains aspects ce qui, en fin de compte, rend le mythe constant (156). Par ailleurs, le mythe, écrit Girard, n'est pas figé dans le temps passé (140), dans le « illo tempore, ab origine » d'Eliade. Pour ce dernier, le rite dégage ses participants de leur temps concret pour les projeter dans les temps anciens, mythiques, sacrés. En reproduisant la parole et/ou l'acte initial par le geste, le rite *ré-actualise* ces temps-là – il y a donc mimesis – tout en *divinisant* les croyants, parce qu'ils sont mis au même niveau que les modèles mythiques qu'ils vénèrent (Le Mythe de l'éternel retour 45-47). Mais il y a là aussi réaffirmation de la notion de collectivité puisque ce sont les *mêmes* personnages que les croyants représentent, et c'est en adoptant les *mêmes* mouvements qu'ils se divinisent *ensemble*. Bien que Girard et Eliade connaissent des visées divergentes, ils accordent au rite un pouvoir de cohésion sociale.

2. Perspectives psychanalytiques.

L'origine du mythe n'étant autre qu'un événement réel, toute postulation d'une forme d'inconscient, c'est-à-dire toute recherche psychanalytique, serait, d'après Girard, superfétatoire (139). Si Caillois considère que le mythe occupe une place prédominante dans l'activité de l'esprit, il fustige néanmoins les psychanalystes dont il accuse le « délire de l'interprétation », et s'en prend aux « lamentables tentatives » de Jung (19). Michel Tournier, lui, voit dans la démarche freudienne une réduction des « créations les plus fines et les plus foisonnantes à

quelques schémas d'une indigence navrante » (209). Examinons brièvement ce que Freud, Jung et certains de leurs apôtres ont à dire.

Pour les premiers psychanalystes, il existe une sorte de parallèle entre le mythe et le rêve : le premier agirait dans un contexte public, social et culturel de la même façon que le second fonctionnerait dans le mental de l'individu. Tous deux seraient des messages provenant de l'inconscient et témoigneraient de réalités concrètes, telles que les besoins ou les problèmes de type communautaire ou particulier. La différence entre mythe et rêve résiderait non dans leur tendance à appartenir à la collectivité pour l'un et à l'individualité pour l'autre, mais dans leur construction : alors que le rêve est dominé par des phénomènes de déplacement, de condensation et de rupture, le mythe connaîtrait un ordre narratif, des séquences temporelles, des symboles. A partir de cette différence, les psychanalystes ont plus tard éloigné le mythe du rêve pour le rapprocher du « daydream » parce que celui-ci, tout comme le mythe, est souvent dicté par une réalité extérieure, à savoir, par le conscient plutôt que l'inconscient.

De Freud à Erich Fromm, en passant par Otto Rank, Theodor Reik, Sandor Ferenczi, Géza Róheim et Karl Abraham, tous s'accordent quant à la nature des sujets traités par le mythe : il s'agirait des éléments concrets de l'existence. Le mythe pourrait traiter de la haine qu'un enfant mâle voue à son père, du désir qu'il éprouve pour sa mère, mais aussi du sentiment de terreur de l'inconnu, de solitude, etc. Les phénomènes naturels, comme la copulation, la défécation, les menstruations et autres, seraient associés à et/ou provoqueraient des sentiments ou des instincts d'agression, d'anxiété, de dégoût, et rejèteraient ou sublimerait la sexualité individuelle dans le cadre d'une projection fantasmatique dont le mythe seraient le réceptacle (Vickery 291-93).

Qu'en est-il de la forme ? Selon Harvey Birenbaum, le mythe connaît avant tout une structure qui lui est propre. Reprenant les théories de Freud, il explique le mythe par sa logique non-linéaire, laquelle reflèterait la structure de la vie. La qualifiant de « organic », il l'oppose à la logique linéaire, soit la manière dont l'intellect s'occupe de la relation entre les choses. « Comprehending [non-linear logic] is a matter of *seeing* » (23). Reprochant à Freud son analyse linéaire du mythe, Birenbaum lui emprunte cependant la façon dont plusieurs images se chevauchent dans le rêve : deux images superposées permettent de voir la cause et son effet. La pensée mythique se baserait sur le même procédé, qu'il qualifie de « logique qualitative », à savoir, « the continuity of nature overriding (or subsuming) differences in identity » (25) ; à l'intérieur même du mythe, certains éléments peuvent être différenciés d'autres tout en étant considérés comme leurs extensions ; parallèlement, l'on peut envisager le mythe comme une continuité de sa propre expérience sans le confondre avec elle. Parce que la logique qualitative présente des relations de cause à effet là où celles-ci sont parfois inattendues (des étapes sont sautées : on passera de a à d en omettant b et c), elle renvoie au « stream of consciousness » dont toute personne fait l'expérience dans ses rêveries du quotidien (29-30). Dans le mythe, la forme est importante dans la mesure où elle ne se réduit pas à « la forme de quelque chose », mais où elle *est* signification. Par sa logique, sa symétrie, ses récurrences, ses motifs, le mythe se montre vivant plutôt qu'il ne parle de la vie. Birenbaum conclut :

We think mythically, then, in terms of life's inherent forms, and form comes to seem important for its own sake, we are focused on the importance of existence, pure and simple, for its own sake. However, existence always occurs as something existing in itself, and forms comes to us as forms of imagined beings, not as geometrical abstractions. (33)

Bien que la perspective du psychanalyste ne rejoigne pas celle des anthropologues, son insistance sur la forme n'est pas sans évoquer la manière dont ils envisagent la structure du récit.

Dans une autre optique, Monique Schneider s'intéresse au consommateur du mythe. Se basant sur Freud, elle remarque que le sujet éprouve un besoin de mythe à cause d'un *trauma* qu'il subirait, celui-ci n'étant pas caractérisé par une intensité excessive mais bien plutôt comme une absence, une coupure (53-54).⁷ L'individu étant contraint à l'exil par le *trauma*, le mythe lui est un recours. Constitué d'une multitude de figures, le mythe nomme ce que le sujet prenait pour « innomable » en se présentant comme un héritage culturel. Pourtant, ce n'est pas en tant qu'ensemble qu'il est envisagé par l'individu mais seulement à travers certaines de ses figures : « Le mythe est ainsi rencontré au cœur même d'une expérience vécue dans le noir, là où une faille est venue s'inscrire dans l'apparente continuité d'un itinéraire. En cela consiste sa fonction structurante à restituer une identité, une image de soi » (54). Cependant, l'utilisation du mythe est une arme à double tranchant : d'un côté, elle permet au sujet de se dégager de sa propre singularité parce qu'elle transforme son expérience traumatique en destin, la symbolise, et permet en cela son ouverture et son expression. De l'autre, elle met fin à l'auto-analyse du sujet, elle l'enferme dans un déroulement universel (56).

Nombre de psychanalystes dans la lignée de Jung s'intéressent au phénomène d'archétype. Rejetant la libido, considérant l'inconscient comme une structure symbolique irréductible, envisageant l'esprit comme étant non déterminé dans la petite enfance mais comme le produit de son propre développement à travers le temps, Jung voit dans les images archétypales un héritage de l'expérience humaine dans son évolution. Elles présentent des polarités, lesquelles consistent en des régressions et des progressions, en le monde et en soi, qui

⁷ Pour Guy Rosolato, la recherche du mythe peut aussi être considérée comme le besoin de la voix du père et de la loi symbolique.

sont incarnées par le père et la mère (Vickery 292). Appartenant à un immense réservoir spirituel, quasiment accessible à tous⁸ et que Jung nomme « l'imaginaire transcendantal » – ou inconscient collectif, ces images apparaissent dans les rêves, les délires, les images littéraires, les symboles, les mythes. Régis Boyer remarque à cet égard que les études de Georges Dumézil peuvent passer pour un inventaire de notre inconscient collectif dont il aurait dégagé les structures (158).

Résumant partiellement la démarche jungienne, Boyer écrit :

Il y aurait donc, sur le plan mental, tout un trésor d'a priori inhérents à la nature humaine comme il y a, sur le plan proprement vital, des a priori organiques que nous appelons instincts. Nous véhiculons collectivement des types originels de représentations auxquels s'accordent spontanément, et le plus souvent à notre insu, les inconscients individuels. (158)

Reste à savoir si ces représentations ne sont pas des valeurs reçues déguisées, comme le suggère Dabezie (1179).

L'archétype est utilisé et/ou critiqué en anthropologie : Lévi-Strauss fustige Jung et sa conception des archétypes qu'il qualifie de « confuse » (Anthropologie 239) ; quant à Eliade, il utilise le concept d'archétype en tant qu'aide-mémoire : la mémoire collective ne pouvant retenir événements et individualités historiques, il lui faut oblitérer toute particularité, tout détail historique, c'est-à-dire, passer de l'histoire au mythe, de l'événement à l'archétype (Mythe 148). Régis Boyer met ses lecteurs en garde contre la critique moderne qui, dit-il, se pique de psychanalyse, mais n'a de cesse de galvauder ce terme, lequel peut signifier prototype, modèle idéal ou type suprême, ou les trois à la fois, mais qui est rarement employé dans le véritable sens jungien.

⁸ Ce « réservoir » ferait donc partie de « sortes d'infrastructures permanentes » (Boyer 158).

3. Perspectives sociologiques

Nous poursuivrons ce recensement de la problématique par les mythes relevés par les sociologues et les politologues. D'après Vickery, c'est l'école des Fonctionnalistes qui donnerait la perspective la plus approfondie du mythe (293). Il s'attache à l'approche de Bronislaw Malinowski,⁹ laquelle s'inspire partiellement des théories de Durkheim pour se développer et se définir comme « bioculturelle » à savoir, psychologique (Murphy). Réputé davantage pour ses contributions en ethnologie, Malinowski diminue le rôle symbolisant du mythe au profit de la relation entre le récit sacré et l'organisation sociale de la tribu (dont l'agriculture et l'économie font partie). Inventé par la société, le mythe est une sorte de charte qui permet de résoudre les conflits, et par là même, de perpétuer la société : relatant les hauts-faits passés d'une communauté et faisant apparaître la discontinuité entre les héros, la société lointaine et celle d'aujourd'hui, il exerce une force justificatrice, c'est-à-dire qu'il sanctionne et sélectionne croyances et us et coutumes ; il est interprété au niveau culturel et non sur le plan symbolique.¹⁰ Dans cette perspective, le mythe serait facteur de cohésion sociale.

D'une manière plus générale, les autres sociologues et politologues s'intéressent aux images-forces rencontrées dans les sociétés modernes et passées. Ces images-forces cristallisent des fantasmes et proposent des lectures explicatives, dynamiques et globales de situations problématiques (Huet-Brichard 35). Elles représentent des concepts, des notions, telles que le Progrès, la Machine, la Race, la Révolution, le Peuple, la Ville. Elles témoignent de la dislocation de la forme du mythe, c'est-à-dire de son éclatement, point qui nous intéresse particulièrement pour notre redéfinition du mythe littéraire dans le chapitre deux. Bien des

⁹ Une deuxième approche, développée par A. R. Radcliffe-Brown, s'intéresse au Fonctionnalisme structurel.

¹⁰ Acquise, et non héritée, la culture – et non le symbole – est essentielle à la réalisation des besoins dits « organiques » (Murphy, <http://www.as.ua.edu/ant/Faculty/murphy/function.htm>).

mythologues s'accordent à voir dans le mythe un récit. Celui-ci serait sa forme élémentaire, sa base : sa ferme organisation lui donnerait toute sa force, elle serait primordiale. Toutefois, pour Lowell Edmunds, la catégorisation du mythe en tant que récit pourrait être un fait de l'ère moderne : la pensée mythique, souvent étrangère à la nôtre, ne nous serait accessible et actualisable que sous cette forme. Pour cette raison, le récit serait systématiquement attribué au mythe ; Edmunds ajoute : « In its own cultural setting, however – that is, in the minds of those for whom it represents a real world view – a mythological system might better be seen not as a collection of discrete narrations but as a structured array of conceptual foci (god names, for instance) around each of which cluster various ideas, images, and narrative motifs » (Doty 248). Inversement, Alain Pessin remarque qu'aux XIX^e et XX^e siècles, le récit mythique s'est estompé : il n'est plus le moyen prisé par l'expression publique. Ainsi, le roman-feuilleton qui, dès les années 1830, se situe dans le « sur-place » en narrant une histoire interminable. Au XX^e siècle, le nouveau roman disloque la durée de construction romanesque. Quant à l'audio-visuel, et particulièrement le phénomène du video-clip, il utilise de moins en moins le récit : il se contente de le contourner en présentant une succession d'images qui ne racontent rien (46). Pour Pessin, cet « éclatement du récit, de ses supports, ne saurait être tenu pour un obstacle à l'épanouissement de mythes dans les sociétés contemporaines » (47).

L'exemple de Dionysos, que nous prendrons pour objet d'étude (chapitre trois) dans le cadre du mythe littéraire, va dans ce sens : disloqué, la divinité grecque fleurit à travers les âges non à travers le narratif mais, selon nos critères, grâce à ses propriétés. Ce qui revient à dire que « le véritable lieu d'élaboration du mythe, c'est la société, et que le mythe est un fait social » (48) : la question du récit devient secondaire, et le mythe n'est autre que le produit « d'une démarche collective qui se traduit dans des œuvres et des actes, et qui fait entrer en connexion le

temps présent et le problème social avec un niveau de signification autre, qui les accompagne et leur échappe » (53). La construction du mythe est active, et Pessin propose de rechercher les mythèmes qui, en tant que complexes sémantiques, témoignent de manière condensée les intentions de l'imaginaire qui constituent la substance du mythe. On recherchera alors les mythèmes non dans des œuvres singulières uniquement, mais dans des phénomènes collectifs, des constellations mythiques.

Puisque le mythe survit alors que le récit ne trouve plus de support, le sociologue suggère non d'interroger le degré de croyance du peuple, mais bien plutôt de déterminer les objets sur lesquels se porte la croyance collective (46). Si le public dit ne plus croire aux mythes dont il pense connaître le fonctionnement, il ne s'aperçoit pas qu'il en reste environné. Ainsi, les images-forces qui s'inscrivent dans toute forme de support, que ce soit la littérature, le cinéma ou la publicité (Huet-Brichard 34-35) et qui exercent une fascination comparable à celle des sociétés primitives (Dabezies 1178).

4. Perspective moderne : les mythoclastes

Prenant en compte le rôle du social, Roland Barthes développe une définition du mythe, lequel serait « parole » ; en ceci, « tout peut être mythe, qui est justiciable d'un discours. Le mythe ne se définit pas par l'objet de son message, mais par la façon dont il le profère : il y a des limites formelles au mythe, il n'y en a pas de substantielles » (Mythologies 181). Il ne s'agit plus ici du mythe au sens où l'envisageaient les anthropologues, ethnologues, psychanalystes et philosophes : il s'agit de « mythes » modernes dont la fonction est de déformer, de phénomènes culturels d'une époque donnée qui n'ont plus rien à voir avec les récits fondateurs, justificateurs, transhistoriques et anhistoriques. En étudiant les « représentations collectives comme systèmes

de signes » pour « sortir de la dénonciation pieuse et rendre compte en détail de la mystification qui transforme la culture petite-bourgeoise en nature universelle » (7), et en mettant ces « représentations » au niveau de mythe, Barthes pervertit la définition de celui-ci, il la rend ingérable, tout en l'utilisant (et en la réduisant) bien souvent comme arme personnelle et politique. Après tout, le sémiologue est de gauche et il a d'abord publié ses articles dans des journaux partageant la même idéologie. Barthes est dénoncé par Pierre Brunel pour avoir galvaudé et donné une connotation péjorative, un sens à la fois creux et trop large au mythe (Dictionnaire des mythes modernes 908); il se voit aussi averti du « danger de parler frangrec » et, ironiquement, du « danger de la tautologie » (Mythocritique 36). D'ailleurs, des « mythes » étudiés par Barthes, quels sont ceux qui ont survécu aujourd'hui ? On ne parle plus, près de cinquante ans plus tard, de Minou Drouet, de Poujade¹¹ ou du procès Dupriez. Les phénomènes étudiés par Barthes n'ont laissé aucune ou peu de traces dans la société d'aujourd'hui. Seules, sont restées la démarche qu'il a proposée pour débusquer les « mythes » de notre époque, et la définition qu'il donne de ces derniers, puisqu'elle est passée dans la langue commune : les dictionnaires comme le Robert indiquent que le mythe est une « image symbolique, souvent illusoire, que des groupes humains élaborent ou acceptent au sujet d'un individu ou d'un fait et qui joue un rôle déterminant dans leur comportement ou leur représentation ». Le mythe devient presque synonyme de mensonge.

¹¹ Si certains parlent encore de poujadisme, les dictionnaires encyclopédiques tels que le Larousse classique ne lui accordent aucune définition.

II. Le mythe à l'origine de la littérature ? Implications.

1. De l'oral à l'écrit : identité du texte et pragmatique.

La conviction communément acquise selon laquelle le mythe est à l'origine de la littérature provient du passage de l'oral à l'écrit. En effet, aux commencements, le prêtre s'adresse à un nombreux auditoire. Avec le passage à l'écriture, il est remplacé par un aède et le public communautaire par un lecteur *individuel*. La relation entre le locuteur et le destinataire en est transformée, de même que l'expérience de la « lecture » est changée. Quant au texte, il passe du sacré, de la « vérité », à l'esprit créateur¹² et à la vérité historique. Si la mémoire est faillible et si le mythe se trouve modifié d'un prêtre à un autre et d'une époque à une autre, il respecte toujours les « lois strictes qui authentifient le contenu » (Huet-Brichard 12-13). A l'opposé, la littérature ré-élabore « de façon délibérée, non plus pour transmettre une vérité, mais, au contraire, pour s'en mettre à distance. » Avec le passage à la littérature, on entre « dans un temps profane, donc mesuré. Ce n'est pas une différence de nature qui définit la spécificité du récit mythique ou du récit littéraire : l'intention donnée au texte et la réception qui alors en est faite dessinent la ligne de démarcation entre les deux univers » (13). Communément acceptée, cette perspective générale du mythe, de ses différences et de son rôle par rapport à la littérature n'est pas sans soulever des questions terminologiques quant à la question du texte, ni sans provoquer des implications pragmatiques.

En effet, puisqu'il précède la littérature, et puisqu'il s'en distingue par son oralité, le mythe doit-il être considéré comme « texte » ? Le dictionnaire Hachette en CD-Rom propose quatre définitions de ce terme :

¹² A ce sujet, Lévi-Strauss remarque qu'à l'inverse de la littérature, le mythe ne peut être créatif dans la mesure où il suit un ordre « logico-naturel » dans lequel tous les éléments s'agencent avec précision (L'Origine des manières de table 71-106).

1. Ensemble des mots, des phrases qui constituent une œuvre ou un écrit quelconque, indépendamment de ce qui s'y ajoute (gloses, notes, commentaires) [...]
2. Fragment d'une œuvre, morceau choisi. *Explication de textes. Recueil de textes.*
3. Ce qui est imprimé, dactylographié ou écrit sur une page [...]
4. Sujet, matière d'un travail scolaire, d'une leçon. *Cahier de textes : registre dans lequel on inscrit les matières traitées pendant une leçon, les devoirs donnés.*

Chaque définition implique la notion de texte en tant qu'écriture, association que font nombre de théoriciens tels que Jean-Louis Baudry qui insiste sur la « matérialité du texte », « du texte écrit » et du « texte chiffré », lesquelles lui permettent de dessiner un « espace hiéroglyphique » (Mythocritique 60). C'est à croire que la littérature est texte tandis que le mythe ne l'est point et de ce fait, ne correspond à rien. Pourtant, comme le rappelle Pierre Brunel, l'étymologie permet de croire que le terme de *texte* peut aussi se rapporter à l'oral, puisque « textum » signifie « ce qui est tissé, ou mieux tissu – de la laine aussi bien que des paroles » (59). Or, le conteur, au même titre que l'écrivain, développe son histoire à partir d'un canevas. Ce qui distingue le mythe du littéraire, c'est l'antériorité du premier par rapport au second ; toutefois, ce n'est pas un rapport originel entre le mythe et l'écrit, mais bien plutôt entre « la vie des hommes qui les racontent et avec leurs croyances religieuses » (59). En ceci, le mythe se situe en dehors du texte : il est à la fois *pré-texte* et *hors-texte* ; il est « langage pré-existant au texte, mais diffus dans le texte, [il] est l'un de ces textes qui fonctionnent en lui » (61). Il agit dans la littérature.

Les convictions religieuses évoquées par Brunel impliquent une question de pragmatique, et plus exactement la notion de présupposition, soit les croyances qu'un émetteur attribue à un destinataire, et leur accord « sur un ensemble commun de croyances ou d'assomptions de fond » (Les Limites de l'interprétation 310). Dans La parole souveraine, Northrop Frye expose que le

mythe n'existe qu'en fonction de l'adhésion de ses destinataires et destinataires. Ce que nous lisons et considérons aujourd'hui comme littérature, telle que L'Odyssee, était à l'origine envisagé comme mythe (54). Bien que le mythe soit censé être universel parce qu'il « parle », parce qu'il justifie, parce qu'il fait sens, les propos de Frye impliquent que les lecteurs de l'époque moderne ne savent pas lire un mythe, peut-être parce que celui-ci passe par une série de décontextualisations et de recontextualisations et qu'il n'arrive pas à garder son ou ses sens premier(s), à moins que ce ne soit parce que « les codages symboliques qui sous-tendent le récit sont de plus difficiles à percevoir pour nous, avec l'épaisseur du temps passé » (Monneyron-Thomas 109). Nous sommes loin de la définition de Lévi-Strauss pour qui le mythe est langage.

Selon Jollès, « l'homme demande à l'univers et à ses phénomènes de se faire connaître de lui ; il reçoit une *réponse*, et il en reçoit un *répons*, une parole qui vient à sa rencontre. L'univers et ses phénomènes se font connaître. Quand l'univers se crée ainsi à l'homme par question et par *réponse*, une *forme* prend place, que nous appellerons *mythe* » (81). Le mythe a fonction étimologique et, comme le remarquent Monneyron et Thomas, il correspond à et requiert une certaine disposition mentale. Les Grecs reconnaissaient aisément les significations du mythe parce qu'ils pratiquaient une lecture allégorique : ils passaient outre les invraisemblances, le fantastique et les anomalies du texte, c'est-à-dire qu'ils ignoraient le mythe en tant qu'histoire, pour aller chercher le mythe en tant que « connaissance de la nature, éthique, philosophie, savoir historique » (Vernant 27). Le public littéraire peut-il voir dans le mythe une réponse et un répons ? Est-il capable d'effectuer une même lecture que les Grecs, et a-t-il tous les outils, toutes les clés nécessaires pour la faire ? Lecteur de littérature, n'a-t-il pas plutôt tendance à faire une lecture littérale, à se prendre au jeu du récit et des personnages, c'est-à-dire à se concentrer sur la forme narrative, sur les actants, sur leurs actions ? A propos du Nez de Gogol,

Todorov écrit que « l'impossibilité d'attribuer un sens allégorique aux éléments surnaturels du conte nous renvoie au sens littéral » (Le Mythe de la métamorphose 157). C'est à croire que pour comprendre le mythe aujourd'hui, il est besoin d'un lecteur idéal qui saurait percevoir le récit primordial à la manière du public originel.

S'il nous est impossible à nous, lecteurs modernes empiriques, d'accéder à la pensée mythique pure, si nous ne pouvons remonter à l'innocence primitive, le mythe doit être « mis en dialogue et en symbiose (toujours conflictuel et difficiles) avec la rationalité métaphysique ou quotidienne – ce que pratiquent chacune à leur manière les grandes religions et les grandes œuvres poétiques – avec la psychologie [...] » (Dabezies 1183). James Joyce, Thomas Mann et bien d'autres jouent de cet échange avec un public qui, même s'il pratique une lecture littéraire, n'en partage pas moins certaines attentes avec l'auditoire original : désirs de sortir de soi-même et d'accéder à une autre condition – comme la liberté, l'universalité, l'intemporalité et l'unité (Bilen 354-56). Qui donc peut le mieux répondre aux aspirations du lectorat, sinon le poète ? Il est beaucoup de théoriciens de la littérature et du mythe qui, à l'instar d'Hélène Tuzet, de Jacqueline Fabre-Serris ou de Max Bilen, considèrent le poète comme une sorte d'initié lequel, mieux que tout autre, saisit le mythe dans toute son essence. On ne peut s'empêcher de songer au rôle du poète évoqué par Baudelaire dans ses « Correspondances », « Elévation » ou encore au « Je est un autre » de Rimbaud. Pour Bilen, le poète/écrivain est une sorte de lecteur idéal qui comprend, vit et croit au mythe à la manière du public originel. Il veut, comme lui, atteindre l'inatteignable, remonter aux origines, connaître la liberté, l'universalité, pour se métamorphoser, pour renaître autre. Par cette simple volonté, il vit le même cheminement que le héros mythique et adopte un comportement puis un langage mythico-poétique ; son œuvre se retrouve dotée des mêmes caractéristiques que le récit mythique et cosmogonique, parce qu'il retranscrit des thèmes

mythiques – révélation, métamorphose, etc. – en une seule figure de style : la métaphore. Reste que le lectorat littéraire ne saisit que furtivement, voire inconsciemment la démarche de l’auteur : tout dépend de sa disposition mentale.

Le primat du poète sur le public empirique a plusieurs implications. D’abord, qu’il est besoin d’un public modèle, tel que le poète, pour comprendre l’intention du mythe ; la survie du mythe dépendrait donc de ce même public. Ensuite, pour être compris du public littéraire, le mythe doit être repris, déformé et adapté par la littérature au comportement d’accueil ; l’œuvre poétique viserait ainsi l’empiricité du public. Enfin, que la littérature, si elle ne possède pas la fonction étiologique du mythe, peut toutefois s’en faire le réceptacle. Bien que Bilien idéalise le rôle et le génie du poète, sa perspective n’est pas dépourvue d’intérêt en ce que l’artiste est envisagé comme récepteur et (re-)producteur de sens, point qui nous intéresse particulièrement dans le cadre du mythe littéraire et que nous développerons ultérieurement (chapitres deux et six) : la capacité à retransmettre un mythe doit-elle se limiter au littéraire et ne peut-on plutôt l’étendre à toute conscience créatrice, qu’il s’agisse de cinéastes, de peintres ou encore de compositeurs ?

2. La littérature, une dégradation du mythe ?

A. Le contenu

A l’instar de Philip Rahv, on est en droit de se demander si le postulat longtemps et largement accepté selon lequel la littérature est une forme dégradée du mythe, ne tient pas du fétichisme. En effet, une telle vision du littéraire n’est-elle pas un écho lointain des romantiques

qui voyaient dans le mythe un enseignement supérieur ?¹³ Mystificatrice, dogmatique, « cultiste », elle nierait à la littérature toute indépendance créatrice (113). L'on sait, avec Claude Lévi-Strauss, que le mythe n'est pas figé : il connaît des variantes qu'il faut prendre en compte, avec leurs différences, afin de comprendre le contenu du mythe. Malgré les divergences des multiples versions, Lévi-Strauss soutient qu'« un mythe est perçu comme mythe par tout lecteur, dans le monde entier. La substance du mythe ne se trouve ni dans le style, ni dans le mode des narrations, mais dans l'histoire qui y est racontée » (Anthropologie structurale 240.) La « substance » dont parle Lévi-Strauss sous-entend que le mythe contient une constante du contenu, comme s'il était doué d'une force d'inertie spécifique, comme s'il restait un discours clos (Libis 73) doté d'un sens premier.¹⁴ A sa suite, la littérature « protéiforme », genre libre, ouvert et dégradé qui recherche le mythe et tente en vain de le véhiculer : les mélanges de discours qu'elle contient font d'elle un lieu de brouillage de voix mythiques.

Le sens premier du mythe existerait et persisterait grâce au « mythème » que Gilbert Durand définit comme le plus petit dénominateur commun de sens symbolique, comme une unité autonome laquelle reste reliée en même temps à un système mythique plus vaste. La littérature se chargerait de choisir ces mythèmes en fonction des colorations spécifiques de l'œuvre. Bref, les mythèmes permettent tout d'abord la *perennité* du mythe, parce qu'ils s'organisent autour d'un « modèle idéal », du « mythe idéal » (Mythes et littératures 70-75). Cependant, aussitôt énoncée, cette pérennité se retrouverait modifiée par la notion de *dérivation*, le stable et le mouvant étant le propre du mythe et ses conditions essentielles de survie. De la dérivation on

¹³ Pour Rahv, cette « mythomanie » n'est autre qu'un renouvellement du traitement symbolique et allégorique du mythe préconisé par les romantiques : ceux-ci voyaient dans le mythe « a source of [...] ultra-spiritual insights, converting it into a magic mirror that reflected the human heart's desire » (110).

¹⁴ Ici, il semble légitime d'interroger la nature (et la validité) de cette « substance » : Lévi-Strauss parle du mythe comme si son référent était fixé à travers l'espace et le temps, comme s'il conciliait le signifié et le sens. Une telle hypothèse est-elle envisageable sachant que le sens varie selon ses contextes d'accueil ? Cette question sera abordée dans le chapitre deux.

passé à la *dégradation*, puisque passé dans la littérature, le mythe se schématise et s'appauvrit ou s'amplifie, ce qui aboutit à la perte du « fil conducteur de l'ensemble constitutif du mythe, de ce qui le relie à un système mythologique. On est alors dans une déperdition d'usure, comme déperdition quantitative et surtout qualitative » (75). Le mythe, ainsi présenté, semble être inégalable et inatteignable par la littérature.

Dans cette conception générale du mythe, on remarque un antagonisme : les mythologues et critiques définissent le mythe comme phénomène d'unicité dans la pluralité, mais ils s'efforcent d'ignorer l'importance des variantes du mythe au profit de sa constance. Ce qui revient à dire qu'ils présentent le mythe comme *Logos Spermatikos* – ou Verbe fécondant –, comme un lointain idéal, qu'ils sacrent récit de tous les récits et qu'ainsi, ils le mythifient. Pourtant, les variantes du mythe sont bel et bien à prendre en compte, d'abord parce que pas plus que la littérature dite « protéiforme » le mythe n'est réglé. Traité d'« ordre et de désordre » par Jean-Jacques Wunenburger, le mythe connaît des variantes qui permettent l'écart et l'innovation.¹⁵ Bref, plutôt qu'un texte premier rigide et déterminant, le mythe s'avère « davantage un thème indicateur qu'un texte contraignant » (« Mytho-phories : formes et transformations du mythe » 116). De fait, la reprise de thèmes et de motifs par le littéraire ne témoigne pas d'un appauvrissement du mythe, même s'ils émergent seuls ou séparément dans le texte. Ils relèvent plutôt de nouveaux modes de « l'affleurement mythique » dans le littéraire (Le Mythe de la métamorphose 13).

Bien que l'idée de littérature comme dégradation du mythe soit remise en question, les assertions de Wunenburger et de Brunel continuent de maintenir le mythe en amont du littéraire. Pourtant, la littérature peut agir à l'égal du mythe. On se rappelle que le mythe a fonction

¹⁵ D'ailleurs, pour Wunenburger, il n'existe pas un mais *des* contenus du mythe (110).

instauratrice mais aussi justificatrice, explicative et pseudo-scientifique. Selon la perspective de Milan Kundera, l'homme a avancé dans sa connaissance du monde avec l'essor des sciences dans les temps modernes, mais il s'est éloigné de lui-même, sombrant dans ce que Heidegger appelait « l'oubli de l'être ». C'est le roman qui a tenu le rôle du mythe en découvrant les différents aspects dont est peuplée l'existence : avec Richardson, Balzac, Tolstoi, Proust et Joyce, il explore le sentiment, la relation de l'homme à l'Histoire, l'irrationnel, l'insaisissable, la notion de temps. « La 'passion de connaître' s'est [...] emparée de lui pour qu'il scrute la vie concrète de l'homme et la protège contre « l'oubli de l'être » ; pour qu'il tienne 'le monde de la vie' sous un éclairage perpétuel » (Kundera 16). Ainsi le roman renoue avec la tradition des Grecs anciens qui cherchaient à expliquer les *mirabilia* (à savoir, ce qui ne relève pas de l'explication scientifique) par le mythe (Mythes et littérature 49).¹⁶

La littérature se fait encore l'égale du mythe, non parce qu'elle en reprend certaines fonctions ou qu'elle cherche à le copier, mais parce qu'elle est elle-même créatrice de mythes (Le Mythe de la métamorphose 22) qui perdurent à travers l'espace et le temps. Comme nous l'étudierons plus bas, ceci relève du domaine du mythe littéraire.

B. La forme : genres et récit.

Dès le début de sa Poétique, Aristote a exploré la notion du genre : la tragédie, c'est-à-dire, le *drame*, ainsi que *l'épopée* et le *lyrisme* (1447a-1449b). A la suite du philosophe, la critique explore comment le mythe produit des genres littéraires.

Cet objet d'étude n'est pourtant pas sans danger, puisqu'il tend à présenter le mythe non plus avec ses fonctions au cœur d'une société, c'est-à-dire avec son contenu et sa pragmatique, mais comme un genre à part entière. Lévi-Strauss, Northrop Frye et ses disciples, Georges Dumézil,

¹⁶ Voir aussi Introduction à la mythologie 192.

Georg Lukacs, ou encore Mikhaïl Bakhtine, tous reconnaissent dans le mythe la forme épique. Le mythe est synonyme d'*epopoia*. De là, de nombreuses thèses sont émises quant à l'héritage du mythe dans la littérature. Certains, comme Frye, soutiennent que les mythes ont donné naissance à la comédie et à la tragédie (« Myth, Fiction and Displacement » 132-33). D'autres, comme Dumézil (Mythe et roman), Bakhtine (Esthétique et théorie du roman) et Lukacs (La théorie du roman), voient dans le roman le dérivé du mythe. Quelle que soit l'opinion, il est certain que chacune de ces affirmations est basée sur la notion de mythe en tant que récit, c'est-à-dire sur sa structure.¹⁷ Or, dans le cadre du débat infini sur la relation entre le mythe et la littérature, le mythe est sacré récit originel. James Jakób Liska a d'ailleurs écrit : « Myth is the most elementary form of narrative. It serves as the evolutionary ancestor for all others » (99). Il est en amont du littéraire.

Avant de poursuivre, il est opportun de préciser que le récit est entendu moins comme une « narration écrite ou orale de faits réels ou imaginaires » (dictionnaire Hachette CD-ROM) que dans le sens de narration épurée, marquante et significative (Raimond 21) ; on pourrait presque associer cette dernière définition à la *fabula* d'Aristote, à savoir, comme des « assemblages des actions accomplies » (Poétique 87). Cependant, la distinction n'est pas toujours claire selon qu'on s'occupe de récits longs aux nombreux entrelacs (comme dans la tradition hellénique) ou de récits courts dont l'intrigue reste simple.

C'est Claude Lévi-Strauss qui s'est montré le moins complaisant vis-à-vis de la littérature. En effet, il s'attache particulièrement à une sorte de pureté structurelle qu'aurait le mythe (même s'il reconnaît la légitimité de toutes ses variantes) lequel la littérature aurait

¹⁷ Comme le remarque Pessin, certains anthropologues modernes considèrent que le terme de récit « finit par apparaître impropre car trop souvent restrictif. C'est parole, qu'il faudrait dire, et 'parole primordiale', à laquelle le récit comme forme linguistique n'est pas essentiel » (39).

piètrément tenté de copier. Cette perfection originelle consisterait en une sorte de récit reposant sur une logique des actions. Celle-ci se manifesterait à travers des mythèmes, ou unités constitutives du récit. Jouant sur un système de contradictions et de ressemblances, ces mythèmes permettraient de mettre à jour la syntaxe et l'articulation du mythe (244-48).¹⁸ Dans L'Origine des manières de table, Lévi-Strauss insiste sur la ferme organisation du mythe et soutient que lorsque celui-ci se dégrade, il reduplique des scènes, il s'étire de l'intérieur et devient cyclique ; ceci provient de la nature du signifié et lui tient lieu de structure. Le récit littéraire, et particulièrement celui du roman-feuilleton, connaît une construction analogue, mais sa périodicité lui vient du signifiant, qui lui est imposé de l'extérieur avec la presse écrite. Et Lévi-Strauss d'affirmer que le roman est né de la chute du mythe, qu'il ne connaît pas de héros si ce n'est lui-même, parce qu'il

raconte sa propre histoire : non seulement qu'il est né de l'exténuation du mythe, mais qu'il se réduit à une poursuite exténuante de la structure, en deçà d'un

¹⁸ Pour le sémioticien Liska, l'étude de Lévi-Strauss pourrait être fort arbitraire (105) : une approche aussi mécanique du mythe ne met pas en valeur la relation entre la narration et le *telos* sous-jacent du mythe. Pour Liska, il est essentiel de comprendre la narration du mythe pour comprendre ce dernier. En effet, il est une représentation d'actions et d'événements que la narration organise et véhicule (99). Il est essentiellement une « human action encoded as narration [...] Narration is a specific function of language, and it is assumed that, as such, it retains some the general features of language structure of which it is a part » (117). Reprenant les théories de Girard, Jakobson, Pierce, Propp et Turner, Liska conçoit la narration mythique en tant que « transvaluation ». À savoir : la narration est une hiérarchie composée de trois niveaux qui interagissent. Le premier, ou niveau agentiel, s'occupe des *dramatis personae* et de leurs caractéristiques, lesquelles permettent une analyse biophysique, socioéconomique et politique, c'est-à-dire que cette analyse expose les différences des personnages à travers des catégories culturelles. Le second niveau, dit actantiel, consiste dans les rôles des personnages. Il assimile les différences et/ou oppositions dites « valuatives », soit les tensions du premier niveau, et les attribue, les redistribue et les réorganise entre les actants. Le troisième niveau coordonne les actions du second. Il est le récit (« narrative »), le *telos*, soit « the manner in which the story expresses the tension between an order-imposing hierarchy and its possible transgression » (145). Dans ce système de « transvaluation », il n'y a point de distinction entre l'histoire et la fabula qui ne font qu'une. De même qu'il n'existe aucune séparation entre l'histoire/fabula et l'intrigue/sujet ; essayer de la trouver serait tenter de faire une distinction « artificielle » entre « a formless content and contentless form » (223). Marie-Catherine Huet-Brichard remarque aussi qu'il serait réducteur de considérer le récit mythique sous la seule forme des relations prédicatives, et qu'il existe une autre grammaire, celle de l'imaginaire : « De même que toute phrase s'organise à partir d'une syntaxe, tout discours obéit aux lois d'organisation des images, symboles ou archétypes, lesquels ne s'associent pas de façon arbitraire mais suivant des axes orientés » (44). De là, la critique de l'imaginaire voit dans le récit un phénomène soumis à l'imaginaire transcendantal abordé par Jung, un inconscient collectif constitué d'archétypes.

devenir qu'il épie au plus près sans pouvoir retrouver dedans ou dehors le secret d'une fraîcheur ancienne, sauf peut-être quelques refuges où la création mythique reste encore vigoureuse, mais alors et contrairement au roman, à son insu. (106)

Bien qu'ils ne partagent pas son approche structuraliste, les critiques et exégètes venant de tout horizon théorique confondu, qu'il s'agisse de Jean-Pierre Vernant, Mircea Eliade ou Dumézil, s'accordent à dire que la littérature ne parvient pas, malgré ses efforts, à égaler le mythe. Celui-ci semble jouer le rôle de substrat syntaxique et symbolique dans la littérature tout en restant inatteignable.

Accorder une telle importance au récit mythique dans la littérature, n'est-il point admettre indirectement que le récit est le propre du mythe ? et que la littérature est en retrait du mythe ? Colette Astier s'interroge sur la supposée infériorité du récit littéraire. Il semble nécessaire de s'attarder sur son article : alors que ce dernier essaie de revaloriser la littérature envers et contre tous, il fait le lien entre les récits littéraires et mythiques, ce qui nous permettra par la suite de mieux comprendre certaines définitions du mythe littéraire et du mythe littérisé. Tout d'abord, Astier rappelle que le récit est présent partout, dans les formes non narratives, telles que la poésie lyrique et la description, tout comme dans les non-lieux d'événements et d'actions qui peuvent jouer un rôle important dans le narratif. C'est donc le récit en lui-même qui est fondateur (1052). Le récit mythique met en scène des actions intenses et violentes, mais il peut en être de même pour la littérature. A la différence du mythe, le récit littéraire accepte le détour et observe une organisation spécifique. Ainsi, si ce qu'il relate relève du désordre et de la violence (ce en quoi consistent les thèmes mythiques), le récit littéraire, ou discours, est ordonné.

Les récits littéraire et mythique ont peu en commun particulièrement au niveau de la structure, et pourtant ils connaissent des interférences. D'abord, le mythe se sert de la littérature

en tant que véhicule. Comme le remarque Astier, les mythes anciens ne nous seraient pas parvenus si la littérature ne s'était chargée de les transmettre à sa façon. Ensuite, il arrive au récit littéraire de « faire craquer sa propre structure » en insérant dans son discours un épisode narratif relevant du récit mythique : c'est l'exemple du viol, de l'accident, du meurtre qui font « figures de météores », d'un petit « récit crû » au sein du texte littéraire (1056), qui appartiennent au registre mythique et que la littérature peut accepter parce qu'elle est protéiforme :

La narration a cédé la place à un autre au moyen de l'énoncé d'événements qui en eux-mêmes constituent une césure ou une rupture qui n'affecte pas seulement ce qui est narré, mais la narration elle-même. Il va de soi cependant que le roman intègre ses propres ruptures, et que sa narration d'ensemble recouvre la transgression des limites qui sont celles de la narration qui définit son lieu propre. (1056)

Doit-on alors parler, à la manière de Wunenburger, d'« hybridation » et de « bricolage mythique » (« Mytophories » 125-26) ?

III. Pour une tentative de synthèse : le mythe littéraire.

1. Survol du parcours évolutif du mythe littéraire

A. Incohérence terminologique

Pendant plusieurs décennies, le terme de « mythe littéraire » a désigné, d'une manière générale, quelque chose de connu. Pourtant, cette appellation a eu un sens tellement large qu'il était difficile de comprendre ce à quoi elle se référait véritablement. Pour ne donner que quelques exemples pêle-mêle, ont été qualifiés de mythe littéraire Napoléon, Bartolomé de Las

Casas, le récit médiéval, Les Gommès, Thomas Beckett, le Juif errant, Tristan et Iseult, Don Juan, Œdipe, etc. On trouve dans ces sujets qualifiés de mythes littéraires des figures historiques et politico-héroïques, comme Napoléon ; un roman moderne, celui de Robbe-Grillet ; un phénomène social : le Juif errant ; des histoires connues sous forme de pièce de théâtre, de musique ou de récit ; une figure mythique, celle d'Œdipe. Le point commun de ces « mythes littéraires » est qu'ils ont peu en commun.

D'autre part, on remarque que tous ces prétendus mythes littéraires sont plus ou moins connus du grand public. Avec Don Juan, l'histoire de Tristan et Iseult a été propagée grâce aux représentations visuelles et théâtrales, à l'imprimerie, aux compositions musicales, et de ce fait, est devenue véritablement populaire. Il en est de même pour Napoléon, qui a fait l'histoire de l'Europe du début du XIX^e siècle, qui participe à tous les manuels scolaires ; la littérature l'a bien souvent cité avec Musset, Balzac et Stendhal, et même la musique lui a rendu hommage avec Beethoven. Les choses se compliquent avec Thomas Beckett et Las Casas. Figures héroïques, historiques et politiques qui ont changé leur époque, ils ont été repris dans le littéraire et étudiés par les historiens, pourtant, ils ne connaissent pas la renommée internationale de Bonaparte. Le stéréotype du Juif errant est bien sûr connu de tout temps ; la littérature se sert souvent de cette figure mais cette fois-ci à des fins négatives. Enfin, Les Gommès de Robbe-Grillet ne contient aucune des figures héroïques mentionnées plus haut, mais l'histoire d'un nouvel Œdipe que le lecteur doit reconstituer à partir de ses propres connaissances livresques. Si Les Gommès est connu des lecteurs de romans, il ne partage en rien la notoriété de Tristan et Iseult, de Napoléon ou d'Œdipe.

Ainsi, ne peut-on non seulement cerner les caractéristiques internes de l'objet dit mythe littéraire, mais on ne sait encore expliquer le degré de connaissance plus ou moins grand qu'en a

le public, si ce n'est par la fascination exercée par le mythe littéraire. Pour que le mythe soit connu, il faut d'abord que le public soit en demande (consciemment ou non), qu'il soit avide de ce mythe sans pouvoir s'en lasser. Il faut encore qu'il puisse inspirer d'autres consciences créatrices afin qu'à leur tour, elles recréent le mythe littéraire tout en le divulgant, c'est-à-dire, tout en l'entretenant dans l'esprit du public. Cependant, cette distinction reste insuffisante : l'on pourrait parler, à l'instar de Barthes, de mythologies en des termes similaires.

B. Affinement du sens du mythe littéraire : quatre définitions

On a attribué au mythe littéraire tellement de sens qu'il avait perdu toute signification. C'est grâce à Pierre Albouy, puis à Jean Rousset, Philippe Sellier et Pierre Brunel que les définitions du mythe littéraire sont aujourd'hui relativement stables même si toujours autant remises en question. En 1969 paraissait un ouvrage, Mythes et mythologies dans la littérature française, qui fut et est encore salué par les comparatistes. Son auteur, Pierre Albouy, y tente, à travers l'étude de l'utilisation de la mythologie gréco-romaine dans la poésie et la fiction moderne, de différencier le mythe littéraire du thème et du motif. Reprenant l'étude de Raymond Trousson, Albouy écrit que le mythe est emprunté à une tradition ancienne (telle les mythologies gréco-romaines, scandinaves, etc.) parce qu'il reprend des personnages comme Abel et Caïn – il s'agit alors d'un *thème*- ou parce qu'il représente des notions comme celles des frères ennemis – on aurait alors affaire à un *motif*. Albouy propose alors un nouveau terme, celui de mythe littéraire. Dans un premier temps, il le distingue du *thème*, ce dernier consistant « en l'ensemble des apparitions du personnage mythique dans le temps et l'espace littéraires envisagés ». Le mythe littéraire, lui, est « constitué par [le] récit [d'un mythe antérieur, traditionnel], que l'auteur traite et modifie avec une grande liberté et par les significations

nouvelles qui y sont alors ajoutées » (12). Cette lecture et « reproduction » par l'auteur enrichit le mythe hérité. Plus encore, elle tend à reprendre la fonction du mythe en tant que langage, et cela au niveau social : « Point de mythe littéraire sans palingénésie qui le ressuscite dans une époque dont il se révèle apte à exprimer au mieux les problèmes propres » (12), non seulement parce qu'il utilise et regorge de *situations* constantes, c'est-à-dire à tendance universelles puisqu'on les retrouve dans toute société, mais aussi parce qu'il avance des archétypes, des personnages qui font face à ces situations : les héros. L'image idéale de ces protagonistes répond alors aux situations constantes.

Sept ans plus tard, dans Le Mythe de Don Juan, Jean Rousset s'interroge sur l'identité du mythe littéraire. Il observe qu'à l'inverse des mythes anthropologiques dont les auteurs sont pluriels et anonymes, la première version de Don Juan est connue, et l'on peut l'attribuer à un auteur. Il remarque pourtant que Don Juan s'est libéré de son texte fondateur en passant d'une œuvre à une autre, comme s'il était devenu autonome, « comme s'il appartenait à tous et à personne » (7). S'intéressant alors à la réception, force lui est de constater que le spectateur ne sait à qui s'identifier : Don Juan ou ses victimes... ? On est loin des sociétés traditionnelles qui revivaient pleinement chaque mouvement de leurs héros mythiques, d'autant qu'on ne sait comment définir Don Juan, s'il faut penser au personnage de Molière, de Tirso de Molina ou de Mozart. Rousset propose alors d'étudier les invariants retrouvés d'une version de Don Juan à une autre, parce que ce sont eux qui, malgré les combinaisons, permettent au mythe sa mobilité, son élasticité et enfin, « sa réserve de virtualités, donc de métamorphoses » (9), ces dernières étant bien souvent l'apanage du mythe traditionnel.

A la suite d'Albouy et de Rousset, Philippe Sellier a écrit un article fondateur, aujourd'hui très contesté, mais qui a eu le mérite de donner un nouveau souffle au mythe

littéraire et de continuer d'alimenter pendant plus de vingt ans les réflexions des comparatistes. Soucieux de l'influence du mythe ethno-religieux sur le littéraire, Philippe Sellier identifie cinq groupes de mythes littéraires : le premier consiste en la reprise de récits d'origine mythique et occidentale qu'il divise en deux catégories : la Grèce et Rome d'un côté, et Jérusalem de l'autre, soit la mythologie polythéiste ouverte et offrant tout un potentiel de variantes contre la mythologie judéo-chrétienne et fermée (115-16). Le deuxième groupe est celui des « mythes littéraires nouveau-nés » dont les récits sont comparables aux scénarios mythiques occidentaux ethno-religieux. En font partie Tristan et Iseut, Don Juan, Faust, etc. Une troisième catégorie consiste en lieux, comme les gondoles et le Pont des Soupirs, qui frappent l'imagination ; Sellier leur reproche de ne pouvoir se développer en récit, en scénario. La quatrième porte sur les mythes politico-héroïques, comme Alexandre, César, Napoléon. Modèles et surhommes, ces personnages, à travers leurs aventures suivant toujours le même schéma (« existence menacée, épiphanie, aventures multiples, apothéose » 117), donnent à ce type de mythe une certaine consistance. Pourtant, leurs aventures pouvant s'étirer à l'infini, elles n'ont aucun moyen d'aspirer à un scénario structurellement ferme. Enfin, Sellier évoque des thèmes para-bibliques (Lilith, le Golem) qui ne sont pas, à l'origine, des récits, mais qui ont germé dans des allusions ou quelques vers, et que des œuvres aux scénarios fermes ont pu imposer d'un coup comme mythes littéraires. De ces cinq catégories, Sellier n'en approuve pleinement que les deux premières : le mythe hérité et le mythe nouveau-né. Il leur accorde le statut d'authentiques mythes littéraires au prétexte qu'elles ont pour base des récits brefs, fermes et structurés qui sont leur point commun avec les mythes originels. Pour lui, le mythe littéraire peut être un fruit de la pensée moderne, mais du fait de sa structure supposée, il n'est jamais entièrement détaché du mythe traditionnel.

En 1988, Philippe Brunel reprend, dans sa préface du Dictionnaire des mythes littéraires, les deux premières catégories de Sellier, et en propose une troisième qui joue un peu le rôle de fourre-tout, puisqu'elle contient « tout ce que la littérature a transformé en mythe » (14). Il y fait rentrer les personnages historiques de Sellier, mais y ajoute encore des éléments sociologiques, tels que les images-forces qui, comparables aux mythes primitifs, peuvent exercer une fascination collective.¹⁹ Il remarque encore que les mythes littéraires ne dépendent pas uniquement, comme l'entendait Sellier, de l'organisation interne du récit, mais avant tout de la production et de la réception. A savoir, la littérature peut mythiser un phénomène (qu'il soit personnage ou image) à moins qu'elle n'enregistre ce que la conscience commune a mythisé. Ceci proviendrait du « démon de l'analogie », soit la manie de chercher à un phénomène son ascendance parmi les héros et les dieux mythiques (ainsi l'on comparera un héros historique à un nouvel Hector ou un nouvel Achille). Le mythe littéraire déclassé n'est alors pas, aux yeux du public, complètement indépendant du mythe antérieur.

C. Le mythe littéraire, un oxymore ?

Est-on en droit de parler de « mythe » littéraire et ne devrait-on pas, à la place, se référer à la « mythologie » ? Cette question, qui n'a pas été soulevée par les comparatistes, mériterait d'être approfondie. En effet, le terme de mythologie serait plus adéquat dans la mesure où il renvoie à tout panthéon religieux et n'implique pas la notion de *mana*, de magique, comme peut le faire l'adjectif « mythique » (White 341-42). En dépit de cette imprécision terminologique, l'intérêt des chercheurs s'est porté sur la prétendue opposition entre les termes de « mythe » et de « littéraire » à cause de l'interminable débat quant aux rapports entre les récits mythiques et littéraires. C'est Albouy qui, le premier, provoque une levée de boucliers en utilisant ce terme.

¹⁹ Voir les perspectives sociologiques précédemment étudiées.

Philippe Sellier reprend et interroge cette appellation en soulignant l'étrange mise en relation de scénarios purement littéraires (tels qu'Antigone et Don Juan) avec le « mythe », qui désigne des récits religieux (112-13).²⁰ André Siganos va plus loin :

tout un chacun s'accorde à reconnaître dans l'expression 'mythe littéraire' un oxymore sans doute irréductible, tant la dimension sociale du mythe, et son articulation par rapport à un rite, sont à la racine même d'une pratique ouverte sur un sens. Or, quelle peut être justement, dans ces conditions, notre pratique d'un 'mythe littéraire', si mythe et littérature n'entretiennent guère que des rapports d'inclusion imposés par l'Histoire (la littérature inclut le mythe, reste à savoir selon quel mode), puisqu'il s'agit de deux types de discours foncièrement différents et divergents dans leur visée ? (Le Mythe du Minotaure 24)

Comme le remarque Sylvie Ballestra-Puech, les propos de Siganos renvoient à d'autres débats, ici celui d'un « idéalisme qui postule une essence intemporelle du mythe et de la littérature s'opposant à la contingence des déterminations historiques » (« Longues durées et grands espaces : le champ mythocritique » 28). Il me semble qu'on en trouve surtout un autre avec les implications que l'on sait : le mythe comme faisant partie de la littérature.

Selon Alain Deremetz, les protestations et confusions autour du terme de mythe littéraire viennent d'une illusion commune : le mythe est souvent perçu comme un « genre narratif spécifique, voire une classe de discours autonome » (28), il aurait des propriétés sémantiques et morphologiques telles qu'elles seraient reconnaissables. D'ailleurs, Max Bilien met en opposition les caractéristiques des récits mythiques et littéraires, avec tout ce qu'ils comprennent (voir le tableau récapitulatif). Avec leurs divergences, l'on pourrait croire que les deux types de

²⁰ Sellier a été beaucoup critiqué pour n'avoir considéré que l'aspect ethno-religieux du mythe et avoir délaissé toute autre approche.

récit ne peuvent coexister, qu'ils s'excluent mutuellement et qu'effectivement, le terme de mythe littéraire n'est pas légitime.

Tableau 1 : Récapitulation des oppositions entre récits mythique et littéraire d'après l'étude de Max Bilen

<i>Le récit mythique</i>	<i>Le récit littéraire</i>
<ul style="list-style-type: none"> - tenu pour vrai - traduisible dans toutes les langues - assemblage de symboles ; structure quasi-permanente - temps réversible (sacré) - caractère collectif et surnaturel - initie à « une métamorphose radicale de statut ou constitue un équilibre médiateur entre deux affirmations incompatibles » - est socialement vécu - fonction socio-religieuse sacrée - vérité absolue et éternelle (récit fondateur) - investit l'homme dans sa totalité - révèle le mystérieux et l'inéffable - sens caché, appelle une exégèse - caractère souvent initiatique et transcendant 	<ul style="list-style-type: none"> - tenu pour fictif - intraduisible (poème) - structuré en parties - a pour référence un moment historique - caractère individuel et rationnel - conduit à une solution dialectique des conflits - est intimement vécu - fonction socio-historique profane - vérité relative - analyse partiellement la psychologie de l'homme - raconte le déroulement d'une action - sens plus ou moins évident

Il semble que dans la querelle quant au mythe littéraire en tant qu'oxymore la seule issue possible soit la pragmatique puisqu'elle permet de se dégager de la question du récit et du carcan ethno-religieux. On le voit avec Alain Déremetz qui réconcilie les valeurs des mythes anthropologiques et littéraires en leur reconnaissant des propriétés poétiques identiques et les différencie par une question de pragmatique. Sans nier au mythe sa valeur anthropologique, Déremetz ne lui concède cependant aucun pouvoir séparateur entre sa « catégorie » et celle du mythe littéraire. En effet, il considère que mythe et mythe littéraire ne connaissent pas de

distinction sur le plan discursif, si ce n'est, et encore, la question de l'anonymat de l'un et la paternité de l'autre : « quel que soit le point de vue, rhétorique, formel ou sémantique, adopté, si l'on en reste à une sémiotique du message-objet, on ne peut pas plus définir le discours mythique que tracer les frontières qui le séparent du discours littéraire » (29). Ainsi, le mythe littéraire peut se faire l'avatar du mythe ethno-religieux. Plutôt que d'émettre une différenciation basée sur une linguistique de l'énoncé, Déremetz propose une pragmatique de l'énonciation (qui dit le mythe, pour quel événement et à quelle fin ?) et suggère que le mythe ethno-religieux se distingue du mythe littéraire par les relations entretenues par le locuteur et son auditoire, l'intentionnalité du premier et la réception du second. Sorti de son contexte d'énonciation, le mythe perd ses caractéristiques intentionnelles et pragmatiques. Cependant, sa structure sémi-narrative lui permet d'actualiser des combinatoires sémantiques dans son nouveau contexte. Le sens du mythe n'appartient alors pas à un archétype originel, mais s'établit dans « la multiplicité organique de ses occurrences successives » (31). A partir de cette définition, et à l'inverse des mythologues et comparatistes, Déremetz voit dans la dénomination « mythe littéraire » non un antagonisme, un oxymore, mais bien plutôt un pléonasme. Dans les perspectives de la sémiologie et de la sémiologie perceptive, nous proposerons dans les chapitres deux et six que les termes de mythe et de littéraire ne s'excluent pas : ils sont complémentaires.

2. Mythes littéraires ou littérisés : la controverse autour du mythe fondateur

Albouy, puis Sellier en fin d'article (117), considèrent le mythe littéraire comme une reprise d'un mythe antérieur. Ne devrait-on pas plutôt parler de « mythe littérisé » ? Cette correction aurait le mérite, d'après Philippe Daros, d'affecter la définition du mythe littéraire à la « Galaxie Gutenberg », à savoir, elle désignerait « tout mythe apparu dans des sociétés à écriture

et non issu de la tradition orale » (88). Selon André Siganos, il suffit d'opposer deux mythes, ceux de Don Juan et du Minotaure pour comprendre la différence entre mythes littéraire et littérisé à travers la question de l'origine. Le premier, historiquement daté et connaissant d'innombrables versions littéraires, est mythe littéraire ; le second, littérisé, actualise les éléments d'une version d'un récit bien antérieur : « Il ne suffit pas, en effet, qu'une conduite rituelle archétypale (offrande de nourriture aux morts, par exemple) ait informé bon nombre de récits populaires apparentés plus ou moins à la structure donjuanesque, pour que Don Juan soit un mythe littérisé » (27). Il ajoute plus bas :

Il s'agira d'un « mythe littérisé » si le texte fondateur, non littéraire, reprend lui-même une création collective orale archaïque déchantée par le temps (type Minotaure).

Il s'agira d'un mythe littéraire si le texte fondateur se passe de tout hypotexte non fragmentaire connu, création littéraire fort ancienne qui détermine toutes les reprises à venir, en triant dans un ensemble mythique trop long (type Œdipe avec Œdipe-Roi ou Dionysos avec Les Bacchantes. (32)

Si la distinction émise par Siganos a le mérite de vouloir affiner une terminologie encore trop lâche, elle présente néanmoins quelques affirmations qui peuvent être autant de failles. Comme l'indique Ballestra-Puech, Don Juan est le point de départ d'une longue série de représentations littéraires au même titre que « l'aboutissement d'une élaboration antérieure qui mêle indissolublement tradition populaire et tradition savante » (« Longues durées » 26). Pour Ballestra-Puech, la distinction de Siganos montre que seul le texte fondateur constitue une véritable différence entre mythes littéraire et littérisé, et que finalement, tout dépend de la connaissance qu'en a le lectorat. De là, le danger de l'illusion du texte fondateur unique qui ne

peut qu'amener au concept d'unité originelle, c'est-à-dire, à l'idée que toute reprise, sous le signe de la pluralité, n'est que dégradation.²¹ Aux propos de Siganos, Ballestra-Puech oppose la pluralité gréco-latine originelle, présente tant à travers les cultes que les pratiques rituelles (27). Il n'existe de version canonique ni de vulgate, que des formations de mythes par strates successives formées progressivement.

On a souvent reproché à Siganos l'importance qu'il accorde au texte fondateur et sa tendance à catégoriser. Cependant, il est à remarquer qu'il n'a pas posé sa distinction entre mythes littéraire et littérisé comme systématique, puisqu'en l'occurrence, il reconnaît qu'Œdipe participe des deux catégories : « Il tient du mythe littérisé en ce qu'il est *informé* par le mythe, mais il tient également du mythe littéraire en ce qu'il *conditionne*, en tant que texte littéraire, les reprises à venir » (33 ; c'est moi qui souligne). Bien que la distinction émise par Siganos constitue un outil supplémentaire pour l'étude du mythe littéraire et permette d'éviter davantage de confusion terminologique, certains comparatistes continuent de rejeter cette différenciation, comme Frédéric Monneyron et Joël Thomas qui, dans un essai très récent, parlent du mythe littéraire tandis qu'ils évoquent un mythe littérisé (Mythes et littérature).

A. Identités et fonctions du texte fondateur : quatre perspectives

Même s'ils reconnaissent au mythe littéraire la pluralité possible de ses sources, même s'ils rejettent souvent l'étude de Siganos, bien des comparatistes accordent une place importante au « mythe », au « texte » ou au « récit » « fondateur », « primordial », « traditionnel » ou « mythique ». Toutes ces appellations désignent la même chose : des textes qui en ont inspiré

²¹ Et Ballestra-Puech de citer Marcel Mauss pour qui : « On ne cherchera pas le texte original, parce qu'il n'en existe pas » (27).

d'autres (tout support mélangé), mais avec des perspectives différentes. Examinons leur nature et les questions qu'elles soulèvent.

1/ Ancienneté et pouvoir légitimateur du texte fondateur.

Le texte originel peut être un mythe véritablement fondateur, au sens où l'entendent les anthropologues. Dans bien des cas, le texte originel serait oral ; il exprimerait, en sa qualité de mythe, des rapports fondamentaux que l'homme entretient avec l'univers. Les personnages du texte fondateur symbolisent tous une posture existentielle où ils incarnent différentes attitudes possibles face au monde. Le mythe originel légitime et fonde la *praxis* et la connaissance. Repris dans le littéraire, le texte fondateur, alterné selon les versions mais toujours reconnu des lecteurs, garderait ses caractéristiques et son pouvoir légitimateur originel (Boulogne 305), il donnerait au texte son éclairage métaphysique et lui servirait aussi de clé de lecture. Pourtant, le problème de l'authenticité du texte se pose, puisque, comme l'indique Brunel, le mythe nous arrive toujours « tout enrobé de littérature » (Mythocritique 33) et toujours dé- et recontextualisé. Ainsi, ce que nous croyons connaître aujourd'hui d'un mythe fondateur ne correspond pas forcément à ses caractéristiques originelles.

2/ Le mythe fondateur : un récit court, symbolique et métaphysique.

Pour avoir un mythe littéraire, il faut, d'après Sellier, que le texte fondateur ait une « saturation symbolique » (118), un « tour d'écrou » (122) et, enfin, un « éclairage métaphysique dans lequel baigne tout le scénario » (124). Par « tour d'écrou », Sellier entend un agencement structural qui n'est pas sans rappeler celui des mythes ethno-religieux comme les envisage Lévi-Strauss, puisque placés en colonnes, les myèmes du mythe littéraire peuvent se lire

synchroniquement et diachroniquement et en termes d'oppositions. Toujours dans la mouvance structuraliste, Sellier ajoute : « La fermeté de ce type d'organisation ne paraît pas s'accommoder de récits longs. Les mythes ethno-religieux n'excèdent guère deux pages, sans doute sous la pression des exigences d'une mémorisation parfaite » (123-24). Son message est tranché : le texte fondateur est nécessairement un récit qui doit être « ferme » et « bref » (adjectifs récurrents dans son propos).

3/ La volonté de mythification peut transformer un récit en mythe dit fondateur.

Sachant que le mythe ne pourrait être mythe si le public ne le considérait comme tel, un récit peut être perçu comme « mythe fondateur » par un fait de lecture, d'interprétation, voire d'utilisation²² qu'en a fait le public : de sa ré-écriture. Ainsi le mythe d'Œdipe : la psychanalyse a, avec Freud, fondé son explication de la libido sur l'histoire de ce personnage mythologique, et le « complexe d'Œdipe » est aujourd'hui chose connue. Il faut lire l'article de Monique Schneider, où elle développe une communication d'Odile Bombarde, pour comprendre que l'interprétation de Freud est basée sur des « étourderies de lecture » alliées à des convictions conventionnelles et profondément enracinées.²³ Son étude d'Œdipe présente celui-ci comme parole mythique et l'instaure comme parole de vérité puisqu'il est censé expliquer la libido. Mais jouait-il, à l'origine, un rôle fondateur ? Ou n'était-il plutôt qu'un simple récit qui traversa le temps à qui une seule lecture, une seule interprétation aurait permis de rejoindre les mythes

²² Par le terme d' « utilisation », nous pensons à la définition d'Umberto Eco, à savoir, la manière dont le lecteur lit le texte, avec ses désirs propres et ses intentions (Lector in fabula 73-75).

²³ Sortant de son contexte une phrase de L'Énéide et l'utilisant comme épigraphe, « Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo » (60), Freud la présente comme « un cri de victoire devant l'assurer du succès de son entreprise », comme une déclaration de « quelque héros prêt à s'engager dans une vaillante entreprise » (60). Pourtant, chez Virgile, il s'agit d'un cri de malédiction. Freud la posera comme parole fondatrice. Cette utilisation est la première d'une longue série d'interprétations dites erronées et personnelles : Freud ignore le thème de l'infanticide qui, lui, est fondateur et entraîne à sa suite toute une série d'immolations (59).

primordiaux par un processus de mythification ? La source de Freud n'était-elle pas, d'ailleurs, un mythe littérisé ?

4/ Un texte fondateur peut-il être « jeune » et se passer de mythes antérieurs ?

Un texte fondateur n'a pas besoin d'être ancien. Il peut être récent et instigateur de toute une tradition de textes. Il est la première pierre posée d'un mythe littéraire à venir. Ne se fait-il pas cependant l'héritier de mythes antérieurs ? C'est le problème de Don Juan : on en attribue la paternité à Tirso de Molina, tandis que l'histoire du séducteur découle d'une longue tradition populaire et n'est donc pas le fait d'un seul auteur. D'autre part, Jacqueline Thibault Schaefer, dans son étude de Tristan et Iseult, remarque qu'en dépit de sa nouveauté, ce mythe, à qui elle n'attribue aucun texte premier, reprend beaucoup de myèmes très anciens, notamment dans sa partie héroïque (55). Le jeune mythe littéraire ne serait donc jamais complètement indépendant du mythe. C'est dans cette optique que nous étudierons Les Trois Mousquetaires : nous verrons comment Dionysos s'inscrit dans le roman de Dumas, lui donnant sa force mythique pour lui permettre de devenir, à son tour, une convention.

B. Retranscriptions du mythe fondateur dans le littéraire selon Pierre Brunel

Dans une perspective structuraliste qu'il récuse, Pierre Brunel s'intéresse à l'aspect profondément narratif du récit mythique fondateur et à la relation qu'il entretient avec les textes d'accueil. Après avoir prôné les deux niveaux de l'analyse structurale, qui consistent d'abord à dégager de manière empirique et descriptive les mouvements du texte, ensuite à y trouver la constitution de modèles à travers, par exemple, la *taxis* aristotélicienne (nœud de l'action, péripétie, dénouement [62]), il constate que les mythes contiennent des « couples bipolaires » qui

peuvent être des schèmes (« chute et ascension, aller et retour, passion et action » [65]). Les mythes ont aussi une structure bipolaire dans la mesure où ils sont tous caractérisés par le jeu de la question et de la réponse, de même que la cosmogonie va de pair avec l'eschatologie, que celle-ci lui succède ou lui soit préalable (66). Le mythe, par sa structure, serait tout en contrastes ; par conséquent, il serait oxymoronique. S'intéressant à « l'analogie qui peut exister entre la structure du mythe et la structure du texte » (67), Brunel constate que ce dernier contient tout un mécanisme de répétitions : il peut être *répétition* du mythe, ou bien, un événement, déjà *répété* au sein du mythe, peut se retrouver *répété* par le texte littéraire. Alors que la répétition de l'oxymore donne au mythe sa substance sacrée, il devient, repris dans le littéraire, indice du mythique. Parce qu'il est lieu de multiples antagonismes, le texte littéraire vit du mythe à qui il permet, en même temps, de perdurer : « C'est parce qu'il est tendu par d'autres forces antagonistes, entre des sens contradictoires, qu'il [le mythe] peut être un ferment pour une littérature qui défie le temps, un noyau vivant pour l'œuvre qui le fait vivre en transparence » (71). « Ferment », « noyau », le mythe dynamise le littéraire, point qui nous intéressera particulièrement dans notre redéfinition du mythe littéraire, même si la question de la structure n'y entrera pas en compte. En effet, l'approche de Brunel est dépassée dans la mesure où, comme le montrera notre étude de Dionysos, le mythe ne repose pas forcément sur le contraste.

Dans un chapitre ultérieur à sa présentation,²⁴ Brunel rejette complètement l'analogie structurale entre le mythe et le texte littéraire, et par là même, « la mise en avant de la signifiante structurale comme condition d'accès à la signifiante anthropologique du mythe » (Daros 96). Il propose une approche dans laquelle il envisage le mythe comme étant doté de « flexibilité » : souple, il s'adapte, il se module tout en résistant au temps et dans le texte. Il peut être simplifié

²⁴ Texte fondateur et de référence, *Mythocritique* est avant tout la présentation du parcours théorique de Pierre Brunel, d'où les thèses qui entrent parfois en contradiction.

et devenir allégorie, il peut être retenu sous la forme du motif ou d'un thème. Parce qu'il connaît de nombreuses variantes, le mythe est « libre » et l'écrivain, à son instar, est libre de le remanier. Dès lors, il peut y avoir « émergence » d'éléments mythiques dans le texte littéraire, émergence qui peut consister en l'évocation d'un nom, d'une caractéristique (telle qu'un adjectif) ou d'un « acte fondamental » (Mythocritique 73), en une épigraphe, une citation, un motif. Bien sûr, il faut se méfier des occurrences qui peuvent être communes à plusieurs mythes²⁵ et qui finalement n'appartiennent à aucun, ou encore des textes qui usent gratuitement de mythologies. Mais il faut tout autant prendre garde à ne pas rechercher l'évident, l'explicite, car l'occurrence mythique peut aussi être un non-dit, un phénomène de l'absence, un paramètre implicite, une trace, un écho. « La présence d'un élément mythique dans un texte sera considéré comme essentiellement signifiant. Bien plus, c'est à partir de lui que s'organisera l'analyse du texte. L'élément mythique, même s'il est latent, doit avoir un pouvoir d'*irradiation*. Et s'il peut se produire une destruction, elle ne sera que la conséquence de cette irradiation même » (82 ; c'est moi qui souligne). Un seul mot peut être à l'origine d'une série ne contenant aucune occurrence explicite, mais qui est plutôt souterraine. A l'inverse, une trop forte irradiation d'un mythe, comme dans certains cas du Nouveau Roman, amène à son éclatement. Si le mythe est partout, comme s'interroge Valéry, n'encourt-il pas alors le risque de n'être nulle part ?

L'explosion veut-elle dire la chute, l'auto-destruction du mythe ? D'un point de vue généraliste, André Dabezies remarque que cet état est inévitable dans la société moderne où l'on est passé du mythe totalisant aux mythes éclatés, c'est-à-dire d'un niveau mythologique à un autre. Ainsi, l'on est passé du mythe ethno-religieux au mythe littéraire, au mythe sociologique

²⁵ On pensera à Caillois pour qui tous les mythes se recourent, ou encore à Jacques Boulogne selon qui, les mythes ne sont que des manifestations différentes de mythogèmes originels identiques et présentent ainsi de nombreuses similitudes.

(par exemple, l'île heureuse à la suite du mythe de Robinson Crusoe). Ce dernier type se diffuserait mieux dans l' « infra-littéraire », comme dans les romans populaires et les bandes dessinées.²⁶ A partir de ces données, Dabezie constate qu' « il n'existe *pas de stylistique* particulière au mythe » (1180) et que les couples de contraires et les procédés de répétition sont commun à tout genre littéraire « à dominante symbolique », que ce soit le mythe, le conte ou l'épopée :

En fait, le mythe ne constitue pas une structure formelle de la phrase ou des micro-éléments du récit : c'est une structure d'organisation des phases et des thèmes de l'ensemble de ce récit, une *structure de type dramatique* le plus souvent. Le mythe ne se réduit pas à un thème symbolique simple, c'est une structure dynamique qui combine épisodes, personnages et situations selon une dialectique chaque fois originale. (1180)

L'argument de Dabezie indique la faiblesse de l'étude structurale de Brunel, pourtant il accorde lui-même une importance à la forme. Cette vision n'est pas sans poser problème : selon les perspectives évoquées plus haut, le mythe est ici envisagé comme récit. Doit-il vraiment se réduire à cette forme et ne peut-on concevoir, avec le passage d'un niveau mythologique à un autre, qu'il peut aussi nous parvenir éclaté ?

C. Mythe fondateur et mythe littéraire : la question de la transtextualité

Après la lecture de Pierre Brunel, on ne peut envisager la retranscription du mythe dans le littéraire qu'en termes de *transtextualité*. Par cette expression, Gérard Genette entend « la transcendance textuelle du texte [...], tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes » (7). En font partie cinq types : 1. *l'intertextualité*, à savoir, « coprésence entre

²⁶ On tombe alors dans le mythe sociologique (voir section sur les perspectives sociologiques).

deux ou plusieurs textes » ; elle peut inclure, la citation, le plagiat, l'allusion (8) ; 2. la *paratextualité* qui consiste en la relation entre le texte et son entourage, lequel est constitué de « signaux accessoires », tels le titre, le sous-titre, la préface, les notes marginales, les épigraphes, les jaquettes, etc. ; 3. la *métatextualité* ou la « relation [...ou] commentaire qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer » (9) ; 4. *l'architextualité*, soit, « l'ensemble des catégories générales ou transcendantes – types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. – dont relève chaque texte singulier » (12) ; et enfin 5. *l'hypertextualité* : « toute relation unissant un texte B ([l']hypertexte) à un texte antérieur A ([...l']hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (13). Parce que le mythe est inséré dans le texte littéraire, parce que sa fonction ethno-religieuse peut y être lue en filigrane et continuer d'y agir, on aurait tendance à penser d'emblée à l'hypertextualité. Pourtant, le mythe apparaît sous diverses occurrences, lesquelles relèvent, selon leur forme et leur fonction, de trois types de transtextualité.

a. Dé- et recontextualisation : l'hypertextualité est-elle envisageable ?

La présence d'un substrat mythique de nature syntaxiquement rigide dans le texte-hôte évoque la notion d'hypertextualité, et place d'emblée le mythe en amont du littéraire. La notion d'hypertextualité est pourtant moins évidente quand il s'agit du contenu du mythe. En effet, la possibilité d'irradiation du mythe, telle que la présente Brunel, suggère que ce n'est plus la forme à laquelle on s'intéresse, mais à l'allusion qui, d'un côté, renvoie au mythe fondateur et de l'autre, reprend le *sens* de ce mythe. Le *muthos* serait ainsi un « *logos spermatikos*, un Verbe fécondant, un langage ou un code de tout ce qui peut régir l'ordre de la manifestation » (« Le

mythe de l'œuvre ou le discours voilé des origines » 13). Toutefois, est-on en droit d'affirmer que le mythe préserve son/ses sens, et qu'il agit ainsi en hypotexte, alors qu'il a traversé une série de dé- et de recontextualisations ?²⁷

Pour Victor-Laurent Tremblay, le récit mythique (qu'il nomme « hypermythe ») se doit d'appartenir, « à l'origine, à un groupe culturel déterminé », en général la Grèce, parfois la chrétienté (15). Si l'hypotexte mythique est anonyme, ethno-religieux, fondateur et anhistorique, son rôle, dans le littéraire, n'est plus qu'esthétique, bien qu'il puisse aussi dépendre de l'inconscient collectif. Esthétique, parce que la valeur anthropologique originelle du mythe nous étant parvenue à travers une série de dé- et de re-contextualisations, on ne peut prétendre à connaître sa véritable nature et l'on ne saurait affirmer qu'elle a pu survivre à tant de mutations et qu'elle « irradie » des textes littéraires.²⁸ Pour Jacques Derrida, l'on peut sortir un syntagme de son contexte « réel » et sémiotique sans qu'il perde « toute possibilité de fonctionnement sinon toute possibilité de communication » (Daros 84). Mais, comme s'interroge Daros, que dire des conséquences sémantiques de la décontextualisation et de la recontextualisation du syntagme ? Peut-on considérer que celui-ci contient son propre code et conserve son sens à travers ses différentes manifestations textuelles, ou dépend-il du code de ses contextes de réception ? Il semble qu'il y ait perte du sens originel et que le récit fondateur ne soit pas en mesure d'exercer une fonction d'hypotexte, à moins qu'il n'y ait « transfiguration baroque ».

Par cette expression, Jean-Jacques Wunenburger entend « une procédure de type 'baroque', dans laquelle une formation mythique se voit transformée par une ré-écriture ludique qui œuvre par le moyen d'inversions ou de trompe-l'œil » (« Mytho-phories »126). Plus

²⁷ Cette question sera abordée dans les chapitres ultérieurs où l'on verra comment le mythe de Dionysos, qui est mouvant et éclaté, s'inscrit dans Les Trois Mousquetaires et lui permet de devenir mythe littéraire.

²⁸ D'ailleurs, l'irradiation est une forme de dislocation du récit fondateur et peut mettre fin au « paradigme du récit totalisateur considéré comme la matrice d'une culture orale » (« Mytho-phories »126).

précisément, il s'agit de la libre re-création d'un mythe par la littérature ou toute autre forme artistique. En ce sens, il n'y a pas retour *du* mythe, mais retour intentionnel *au* mythe. Aussi, n'est-il pas question d'adapter un mythe en fonction d'un nouveau code, mais de l'utiliser en tant que « matrice mythique de référence », permettant à l'écrivain de remythiser la littérature parce qu'il reconnaît au mythe un potentiel symbolique que l'imagination individuelle ne saurait égaler : « au lieu de se faire le simple héraut posthume d'un mythe mort, l'écrivain renoue avec l'ensemble des procédures de variation et de différenciation de la narrativité mythique afin de faire apparaître en filigrane une nouvelle histoire, inédite » (127). En ce cas, le mythe fondateur peut agir en hypotexte.

Il est évident que l'hypertextualité n'est pensable et réalisable que dans la mesure où l'on cesse d'interroger la question de l'origine et de son authentique message ethno-religieux. Comme le montre le mythe littéraire nouveau-né, son ou ses texte(s) fondateur(s) n'ont pas à être systématiquement *logos* pour instaurer une tradition littéraire et fonctionner comme hypotextes : comme nous le proposerons dans les chapitres à venir, ils peuvent avoir une fonction fédératrice qu'ils transmettent à leur texte-réceptacle. Par ailleurs, ainsi que l'indique Jacqueline Thibault Schaeffer, il y a peu entre hypo- et hypertexte : une simple citation (qu'elle considère comme indice d'hypotexte) peut faire basculer le premier dans la catégorie du second. En effet, mettant en valeur une actualisation singulière du mythe, c'est-à-dire un hypertexte, elle le fait passer au statut d'hypotexte, soit un mythe auquel le texte littéraire se réfère et dont il se réclame. Ainsi, « Le Chèvrefeuille » de Marie de France est une version, un hypertexte, de Tristan et Iseult. Mais il suffit qu'un texte ultérieur le cite pour qu'il privilégie cette version du mythe et la rende hypotexte à son tour. Si la citation est fabriquée, alors elle crée « pour l'hypertexte un hypotexte

fictif qui lui sert de garant » (63). L'équilibre étant fragile entre l'hyper- et l'hypotexte, la démarche du comparatiste se doit d'être nuancée.

b. Métatextualité

Que le mythe soit présent dans un texte d'accueil ne signifie pas systématiquement qu'il y a hypertextualité. En effet, le métatexte est figure courante et contribue au mythe littéraire parce que, tout en commentant un texte fondateur, il le fait vivre, et ce faisant, il s'inscrit dans son corpus : il fait partie intégrante du mythe littéraire. Dans ce type transtextuel entre, par exemple, la « réanimation herméneutique ». Par cette appellation, Wunenburger désigne le réinvestissement ou le relancement du récit fondateur par l'exégèse (« Mytho-phories » 122-23). Toute étude du récit fondateur, tout développement joue un rôle similaire. Mais le métatexte est aussi présent au cœur du texte littéraire, comme lorsque celui-ci traite de production artistique. Thibault Schaeffer remarque que Marie de France introduit « Le Chèvrefeuille » comme fidèle version d'un récit authentique. Elle décrit ce dernier et elle présente sa genèse : c'est une forme de commentaire. On retrouve le procédé métatextuel à travers l'imagerie, de même que l'utilisation du mythe dans certains genres cherchant à désacraliser le mythe. Pouvant être à la fois autoréférentielle, hétéroréférentielle, mythogène ou mythoclaste, la métatextualité est la relation « la plus complexe et la plus productrice de sens que le récit mythique puisse entretenir avec les textes qui l'accueillent. Elle se différencie de l'intertextualité à la fois par son caractère diégétique et par le rapport organique, voire symbiotique, qu'elle établit entre le texte récepteur et le texte reçu » (Thibault Schaeffer 61).

c. Intertextualités

L'intertextualité joue un rôle beaucoup plus important que ne veut bien l'accorder Thibault Schaeffer. En effet, il existe un dialogue, *des* dialogues entre les récits fondateurs même : plusieurs récits mythiques peuvent s'amalgamer pour être repris dans le littéraire. C'est l'exemple du métissage des croyances et traditions celtiques et chrétiennes : afin d'être mieux acceptée d'ouailles nouvellement converties à Jésus, l'Eglise a « christianisé » et rendu officielles des mythes et des pratiques celtiques. L'on retrouve cette hybridation dans le mythe d'Arthur (notamment dans les versions d'outre-Manche et/ou antérieures à Chrétien de Troyes). Ou c'est encore le mélange dionysiaque et chrétien si présent dans Les Trois Mousquetaires. Reprise par un écrivain, cette hybridation se transforme en hypotexte dans le mythe littéraire. Par ailleurs, l'intertextualité se retrouve tout autant entre les reprises du récit fondateur. Pour Jacques Boulogne, l'intertextualité est évidente par et dans le réseau établi entre les textes constituant d'un mythe, car les « reprises », si elles l'alimentent, dialoguent entre elles non seulement à travers le temps mais aussi à travers toute sorte de support. Mais nous nous demanderons si l'on peut véritablement parler de rapports entre les récits, sachant que nombre de mythes, comme celui de Dionysos, ne reposent plus sur la narrativité mais bien plutôt sur des propriétés que les sociétés ont perpétuées. Le récit n'est pas forcément le support du mythe et cependant, le dialogue peut exister entre les mythes ; le chapitre trois montrera comment, depuis plusieurs siècles, la religion chrétienne et Bacchus connaissent d'étroites relations.

3. Réceptions du mythe littéraire

La notion de transtextualité amène à se demander si et en quoi elle contribue à la fascination exercée par le mythe littéraire sur le public. La fascination est fondamentale dans la

mesure où c'est elle qui permet de faire vivre et survivre le mythe littéraire à travers l'espace et le temps. Sans elle, il rejoint le simple littéraire : il devient une histoire comme une autre. La réception est donc tout aussi importante que la production puisqu'elle justifie le mythe littéraire. Malheureusement, les comparatistes ont délaissé cet aspect au profit du récit ; de ce fait, les études à ce sujet sont beaucoup moins nombreuses. Elles incluent le public, mais aussi les écrivains qui ont représenté le mythe parce qu'afin de recréer ce dernier, ils ont d'abord été des lecteurs. Elles envisagent aussi les festivals, les films, etc. En cherchant à mieux comprendre le contexte d'accueil, elles ne se détournent jamais complètement des sources de production : ce sont ces dernières qui retransmettent le mythe littéraire, qui permettent de mieux comprendre les modes de lecture du public/auteur et qui, finalement, reflètent la demande du public (car le jour où meurt la fascination de celui-ci, le mythe littéraire tombe en désuétude et les reproductions cessent). En prenant compte de la triade herméneutique traditionnelle, laquelle distingue la compréhension, l'interprétation et l'application, l'on examinera tout d'abord la coopération du lectorat, pour ensuite se pencher sur la reproduction du mythe littéraire et l'on verra comment elle contribue à la fascination qu'il exerce.

A. Coopération du lectorat

Comment les lecteurs réagissent-ils face à des éléments de transtextualité ? Pour Thibault Schaeffer, la reconnaissance d'une citation provenant d'un texte mythique et reprise dans le texte littéraire crée une relation de « complicité culturelle » entre le texte-hôte et ses destinataires (64). Pourtant, il est bien évident que pour être *reconnue*, une référence à un mythe doit avant tout être *connue*.

Dans un article fascinant, Sylvie Ballestra-Puech étudie les jeux de lectures proposés par Innocentio Ringhieri au XVI^e. Son ouvrage très goûté à l'époque, Cento Giuochi liberali e d'ingegno, contient des figures et des descriptions mythologiques et allégoriques, et invite les lecteurs, à travers des indices et des questions, à jouer aux Centaures, aux Parques, à Protée, aux Sirènes, etc. Ballestra-Puech constate que pour que le jeu soit possible, les allusions mythiques agissent d'abord comme *topoi*. Elle remarque ensuite que ces références ne sont pas objets de croyances, mais de regards critiques. Enfin, la connaissance des mythes fonde la petite communauté des joueurs, et par conséquent, elle a une fonction fédératrice, de la même manière que la croyance en un mythe détermine l'appartenance à une société ethno-religieuse (« Quand les mythes deviennent jeux » 211). Par ailleurs, le travail de lecture, où les joueurs se doivent de décomposer et de recomposer le mythe, est collectif. A la lecture de Ballestra-Puech, on ne peut s'empêcher de penser que ces lecteurs de mythes sont idéaux, dans la mesure où ils ont les connaissances livresques nécessaires pour participer au jeu ; ils comprennent les instructions du jeu au même titre qu'ils comprennent les personnages mythiques ; ils savent jouer et donc interpréter (au sens dramatique et herméneutique) les rôles mythiques, c'est-à-dire que d'une certaine manière, ils ré-écrivent leur rôle dans les limites que celui-ci leur impose.

Ballestra-Puech n'est pas la seule à s'intéresser à la réception, ici modèle. Daniel Mortier, par exemple, explore à la suite d'Umberto Eco la coopération du lectorat face à l'intertexte mythique. Si séduisante soit-elle, la perspective d'un public idéal ne peut être retenue comme seule et unique explication de la fascination exercée sur le lectorat par le mythe. En effet, le mythe littéraire partage avec le mythe une même propriété, la popularité : ils sont connus de tous. Ainsi, leur public ne se restreint pas à une communauté de lecteurs idéaux, mais à des groupes variés et empiriques, impliquant à la fois de bonnes et de « mauvaises » lectures

face à un seul mythe. Toutefois, l'on retiendra de l'article de Ballestra-Puech qu'un public idéal peut exister (comment, sinon, expliquer un engouement commun pour les mêmes histoires ou les mêmes héros ?), et l'on ne pourra que penser à Max Bilen, Hélène Tuzet, et Jaqueline Fabre pour qui le poète est le lecteur le plus à même de comprendre le mythe, et de le réécrire.²⁹

B. Réécriture du mythe littéraire et fascination

La réécriture du mythe littéraire nous amène à deux interrogations. D'abord, y a-t-il un genre littéraire qui entretient le mieux le mythe dans l'esprit du public ? Ensuite, l'accueil du mythe littéraire doit-il se restreindre au texte littéraire uniquement ? On a vu que nombre de comparatistes sont adeptes du récit. Pour eux, c'est le théâtre qui peut le mieux recevoir le mythe littéraire, parce que ses scénarios brefs et concentrés se rapprochent de la *taxis* aristotélicienne et donc du genre narratif, tel qu'on peut le rencontrer dans le mythe. L'avantage du récit bref, c'est qu'il s'occupe de l'action sans passer par des détours psychologiques ;³⁰ cela lui vaut de s'inscrire et de rester plus facilement dans la mémoire du public. Limitative, cette perspective ne concède aucune place à la poésie lyrique et au roman, et exclut d'emblée des mythes littéraires tels que Tristan et Iseult ou le Roi Arthur dont les versions sont particulièrement longues (par rapport à l'idéal récit mythique d'environ deux pages) et les personnages dotés d'une psychologie. Certains, tels qu'André Dabezies, excluent des genres, comme la parodie et le burlesque, parce qu'ils ne contribuent pas à la fascination exercée par le mythe sur le public : ils relèvent de la tradition littéraire. D'autres laissent entendre, au contraire,

²⁹ Le chapitre deux explorera la possibilité d'un lecteur idéal. Dans sa continuité, le chapitre six envisagera le rôle des consciences créatrices, que nous ne limiterons pas au poète.

³⁰ Voir aussi George Dumézil, Du Mythe au roman, 123.

que ces même genres gardent le mythe littéraire actif dans la mémoire du public ; c'est parce qu'ils reprennent et jouent des constantes du mythe littéraire qu'ils y participent.

La littérature n'est pas le seul moyen de ré-écrire le mythe littéraire : l'on tiendra compte des images sociologiques, de toute manifestation artistique, des contes folkloriques, des textes mythiques et même scientifiques (Boulogne 306-07) ; des allusions qu'y font le langage commun ou encore des réactions des divers publics ; de toutes les manifestations socio-culturelles comme les festivals, les colloques, les pèlerinages (Grassin 287) ; des films, des suites et des reprises littéraires, et même des icônes. Les occurrences du mythe littéraire permettent non seulement de l'entretenir mais aussi d'en mesurer l'ampleur ; pour cela, on s'intéressera aussi au nombre de tirages des éditions, de reprises filmiques, etc.

Toutes ces manifestations témoignent de la fascination exercée par le mythe littéraire, laquelle remplace le sacré dans une société désacralisée (Dabezie 1179-81). Comment se caractérise cette « fascination » ou du moins, comment agit-elle sur le public ? A-t-elle pour fond un caractère ethno-religieux ou idéologique ? Sa nature varie-t-elle de public en public ? Victor-Laurent Tremblay constate la présence de mythes ethno-religieux dans le littéraire, mais ces mythes qui, à l'origine, avaient une fonction sociale instauratrice, étaient de caractère non historique, et relevaient du sacré, n'ont plus qu'un rôle esthétique aujourd'hui, à moins qu'ils ne fassent partie de l'inconscient collectif (15). D'autres comparatistes reprennent cette idée d'inconscient collectif, d'imaginaire (on le verra plus bas dans la partie sur la mythanalyse) ou encore de savoir livresque du public pour expliquer la fascination pour un mythe littéraire.

Tremblay rapproche le mythe ethno-religieux de l'idéologie, car lorsque cette dernière est dominante et propagée, elle exerce sur la communauté une influence similaire à celle du mythe (6). Le mythe littéraire exprimerait et/ou créerait l'idéologie dominante – religieuse, nationale,

économique, politique ou sociale – de son époque (Grassin 287), ce qui implique des variantes et des constantes. Ainsi, à travers les siècles, l'image de Jeanne d'Arc évolue et de façon souvent contradictoire : on la retrouve, dans les œuvres littéraires, très chrétienne ou anti-cléricale, rebelle ou contre le pouvoir établi, en soldat pro-monarchie ou en figure de proue du socialisme (Fraisie 849-60). Pourtant, le personnage de la Pucelle garde un invariant, celui d'une figure héroïque.

Finalement, avec le passage d'un contenant à un autre, et avec les modifications affectant le contenu du mythe littéraire, même s'il garde des constantes, ne risque-t-on pas d'assister à l'éclatement du mythe, à sa réduction ou encore à sa déformation au point qu'il n'en est plus reconnaissable ? Ou au contraire, les changements ne permettent-ils pas, comme dans le cas des Trois Mousquetaires, de participer à sa pérennité ?

C. Approches du mythe littéraire : la mythologie

a. La naissance de la mythanalyse

Dans son ouvrage Figures Mythiques et visages de l'œuvre, Gilbert Durand revendique la paternité de la « mythanalyse » ; pourtant, c'est à Denis de Rougemont qu'elle revient. Utilisé pour la première fois dans Les Mythes de l'Amour (1961), ce néologisme n'est pas sans évoquer la psychanalyse. De fait, il s'intéresse comme elle à la psyché, mais à une psyché collective, et Denis de Rougemont vante ses qualités thérapeutiques et curatives au sein de la société. Mais comment au juste fonctionne-t-elle ? Elle procède en deux étapes : elle doit d'abord interroger la littérature et y chercher l'émergence des mythes ; car Rougemont est de ceux qui voient dans la littérature un pâle réceptacle du mythe, une forme dégradée. Prise comme point de départ, la littérature lui permet ensuite de sonder et d'analyser la société contemporaine qui hérite des

mythes et qui est déterminée par eux. Ainsi, la littérature et le mythe sont avant tout des outils dans cette étude de la psyché. A juste titre, Pierre Brunel dénonce l'approche de Rougemont (Mythocritique 42-43). Il voit dans son étude littéraire une confusion de termes, ceux du thème et de l'archétype, du signifié et du signifiant ; et de concepts, puisque le mythe est daté et non daté, historique et éternel. Or cette confusion provoque un élargissement démesuré du champ d'étude. En effet, Rougemont part du principe que le mythe occidental de l'amour provient de l'Orient, une origine dont hériterait la passion de Tristan et Iseult. Il considère ces derniers comme à la fois mythe, thème et archétype ; il constate que le Roi Marc est un obstacle à la passion des amants, et de là, il étudie ses avatars dans des romans contemporains, comme si la notion d'obstacle dans la littérature de l'amour était un phénomène exceptionnel (alors qu'il s'avère très banal). Ainsi, il considère Lolita de Vladimir Nabokov, L'Homme sans qualités de Robert Musil et Le Docteur Jivago de Boris Pasternak comme de nouvelles métamorphoses de Tristan. Enfin, Brunel s'interroge quant à l'objectivité de Rougemont qu'il soupçonne d'a priori éthiques. Trop vague mais fascinante, la perspective de Rougemont ne pouvait que séduire les futurs chercheurs.

b. Mythocritique et mythanalyse

C'est Gilbert Durand et son équipe, dite « l'école de Grenoble », qui a donné à la mythanalyse ses lettres de noblesse, et qui, en même temps, l'a différenciée de ce qu'il a baptisé la « mythocritique ». Celle-ci s'intéresse aux textes littéraires tandis que la mythanalyse étudie comment les mythes agissent sur le corps social. Avant de poursuivre, il est bon de signaler que Durand distingue ces deux méthodes par soucis didactique, mais qu'il insiste sur le mot « mythe » « qui est à la racine de ces deux concepts méthodologiques [et qui] devrait nous

signaler que nous opérons tous sur la même *materia prima*. Il n'y a aucune différence, en effet, entre le mythe diffus, non écrit, celui des littératures orales, les 'oralitures' comme disent certains ethnologues, et la littérature des bibliothèques » (Introduction à la mythologie 166).

La mythocritique

La mythocritique s'intéresse au texte littéraire en tant que support des mythes. Si Durand considère que Mircea Eliade est le premier à avoir montré avec constance les correspondances entre les textes mythiques et littéraires, c'est Victor Hugo qu'il sacre l'ancêtre de la mythocritique : dans son William Shakespeare, Hugo remarque que trente-quatre pièces sur trente-six du dramaturge anglais contiennent des redoublements de situations qui ne sont pas nécessaires au drame, comme, par exemple, la répétition de la relation d'Hamlet à son père qui est redoublée par celle de Laërte à son père Polonius. Durand appelle ces redoublements des « redondances » (193). Celles-ci sont « la clef de toute interprétation mythologique, l'indice de toute procédure mythique » (200), parce qu'elles sont la qualité essentielle du mythe, tel que le définit Lévi-Strauss lorsqu'il étudie le mythe d'Œdipe comme un « paquet de relations », des « essaims » et des « constellations » d'images avec leurs liaisons synchroniques, transversales au récit binaire et dissymétrique. Au sujet de cette méthode de Lévi-Strauss, Durand constate que le structuraliste est passé à côté d'un « 'tiers donné' sémantique » (201) car tout texte est soumis à l'interprétation dès sa première lecture (il n'existe donc point de texte dit objectif), ce qui implique que le choix d'un mytheme est lié à la liberté d'interprétation.

Cette dernière dépend d'un public varié aux multiples modes de lecture : Durand cite l'interprétation de l'auteur même, de ses lecteurs, d'un pianiste, d'un acteur ou d'un metteur en

scène ; elle ne saurait être canonique ou « vérité unique » (203).³¹ En ceci, la théorie de la réception joue un rôle fondamental.

Pour étudier un texte, Durand suggère d'interroger les noms des personnages et des dieux, mais surtout, tout ce qui « capte le regard » et qui nous permet, en retour, de plonger notre regard dans le regard du texte (198). Les principes d'organisation des images mythiques, leurs combinaisons structurales sont, bien sûr, à considérer, parce qu'elles laissent apparaître des schémas mythiques souvent cachés. D'après Joël Thomas et Frédéric Monneyron, la mythocritique comme l'envisage Durand est « le garant de la rigueur scientifique » (82), et pourtant, l'approche de Durand n'est pas sans risque de contresens. Comme le remarque Brunel, la mythocritique de Xavier de Maistre effectuée par Durand montre qu'il n'a pas su le lire de manière économique. En effet, ayant trouvé un effleurement mythique qui évoque le mythe d'Agar, Durand organise autour de celui-ci toute son étude mythocritique, ignorant les autres éléments mythiques présents dans l'œuvre de de Maistre (Mythocritique 49-55). Bien qu'il qualifie l'étude de Durand d' « arlequinade critique » (50), Brunel reste un admirateur de l'anthropologue et du philosophe, mais il insiste sur le devoir qu'a le comparatiste de définir « son objet, les termes qu'il emploie et [de] se définir lui-même. Faute de quoi il restera un mythe – au mauvais sens du terme » (37). Il suggère ainsi d'établir comme premier principe que le mythe est un ensemble, et qu'en cette qualité, il ne peut se réduire ni à une situation simple (il prend l'exemple du mythe Oreste où ce dernier se trouve dans la situation de tuer sa mère pour venger son père), ni au nom du héros mythique (29).³² Mais tandis que son objectif premier était

³¹ « Ce que l'on accorde au musicien 'interprète', pourquoi le refuserait-on au lecteur, au 'critique' d'une œuvre littéraire ? » (202).

³² Comment expliquer, pourtant, la préférence du public qui se réfère aux héros plutôt qu'aux titres des récits qui les racontent ? Dans une perspective opposée, le chapitre deux s'intéressera à cette question. Comme on le verra, les Mousquetaires justifient l'importance du nom.

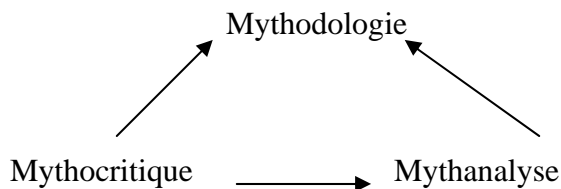
de déterminer la nature du mythe littéraire, il achève son essai sur une incertitude plus grande encore quant au terme de mythe. Son parcours théorique, que nous avons déjà présenté, montre, par son manque de continuité, qu'il n'est guère d'approche absolue du texte.

La Mythanalyse

Autonome, la mythocritique se suffit à elle-même. Cependant, elle s'ouvre sur une discipline plus large, la mythanalyse. Celle-ci peut procéder de deux façons :

soit qu'elle prolonge naturellement la mythocritique, et cette voie est plutôt suivie par les littéraires formés à l'analyse des textes, soit – et c'est la voie philosophique – qu'elle parte des séquences et des mythèmes d'un mythe bien établi, et qu'elle en lise les résonances dans telle société ou dans tel moment historique. Sans jamais perdre de vue, toutefois, que toute société est modelée par une topique systémique et que l'âme d'un groupe (peuple, ethnie, nation ou tribu) est toujours plus ou moins « tigrée ». (Durand 225)

La mythanalyse, philosophique, est donc aussi sociologique, mais elle repose toujours sur un réseau de mythocritiques : il faut « passer du mythe littéraire à tous les contextes qui le baignent » (213). Durand baptise l'alliance de ces deux disciplines la « mythodologie », que l'on pourrait schématiser ainsi :



La mythanalyse repose sur la mythocritique, elle est son prolongement, et l'alliance de ces deux disciplines donne cours à la mythodologie.

Comment au juste peut-on mythanalyser une société ? Tout d'abord, il faut savoir qu'un mythe ne connaît pas de moment zéro, de « commencement absolu », qu'il ne meurt pas mais s'endort pour se réveiller ou se travestit pour se dévoiler (Durand 178-79). Durand étudie l'évolution du mythe à travers la notion de « bassin sémantique », représentation métaphorique du mythe en six étapes³³ qui permet d'illustrer comment chaque société contient trois ensembles de mythes : les mythes en train de mourir, qui sont la survivance des mythes d'hier ; les mythes dominants qui expriment le style dominant d'une société ; des mythes en train de naître, qui ne sont pas encore décelable à travers la profusion d'images, mais qui seront des mythes dominants dans le futur. Complexe, le système de Durand ne saurait exister sans « transdisciplinarité » : sans la sociologie, sans la recherche sur l'imaginaire, sans les mythologues, les mythocritiques, et même sans la physique quantique, la mythanalyse et la mythodologie ne peuvent réviser la société à travers les mythes qui la constituent, et en ce sens, elles ne peuvent jouer le rôle subversif et révolutionnaire que Durand se plaît à leur attribuer (225-31).

³³ « 1. Ruissellements : Divers courants se forment dans un milieu culturel donné : ce sont quelquefois des résurgences lointaines du même bassin sémantique passé, ces ruisseaux naissent, d'autres fois, de circonstances historiques précises (guerres, invasions, événements sociaux ou scientifiques, etc.). 2. Partage des eaux : les ruissellements se réunissent en partis, en écoles, en courants et créent ainsi des phénomènes de 'frontières' avec d'autres courants orientés différemment. C'est la phase des « querelles », des affrontements de régimes de l'imaginaire. 3. Confluences : de même qu'un fleuve est formé d'affluents, un courant constitué a besoin d'être conforté par la reconnaissance et l'appui d'autorités en place, de personnalités influentes. 4. Au nom du fleuve : c'est alors qu'un mythe ou une histoire renforcée par la légende promeut un personnage fictif ou réel qui dénomme et typifie le bassin sémantique. 5. Aménagement des rives : une consolidation stylistique, philosophique, rationnelle se constitue. C'est le moment des « seconds » fondateurs, des théoriciens. Quelquefois des crues exagèrent certains traits typiques du courant. 6. Epuisement des deltas. Se forment alors des méandres, des dériviations. Le courant du fleuve affaibli se subdivise et se laisse capter par des courants voisins » (89-90).

Conclusion

Malgré les recherches, le terme de « mythe » reste flou : avec les anthropologues, il est envisagé comme un récit fondateur, transhistorique et anhistorique. Pour les psychanalystes, il correspond au rêve, au « daydream », aux éléments concrets de l'existence ; il palie à un trauma, libère et à la fois enferme le sujet, ou encore, il contient des images appartenant à l'imaginaire transcendantal. Les sociologues s'intéressent à son impact social et à sa nature qui consiste moins à un récit qu'à un phénomène éclaté environnant l'individu. Enfin, les mythoclastes comme Roland Barthes changent le sens du mythe qui devient synonyme de mensonge. Dans la question quant à la relation entre le mythe et le littéraire, c'est l'étude anthropologique qui alimente le débat : d'emblée, le mythe est considéré comme un récit à la structure ferme que la littérature s'efforce en vain de copier ; quant à son contenu ethno-religieux, d'aucuns le considèrent immuable. Dès lors, le terme de « mythe littéraire » semble incompréhensible, non parce qu'il aurait peut-être fallu parler de « mythologie », mais parce que le « mythe » s'opposerait au « littéraire ». Outre la nature prétendument oxymoronique du mythe littéraire, il existe une confusion quant au type même du texte : s'agit-il de la reprise littéraire d'un texte mythique ou d'un texte littéraire qui a suscité un enthousiasme tel qu'il en est devenu mythe ? Ici encore, la discussion est sans fin, car elle sous-entend l'existence d'un texte premier, ce qui pourrait revenir à dire que toute reprise n'est que dégradation. Envisagé de quatre perspectives, le texte fondateur peut être ancien et conserver son pouvoir légitimateur originel auprès de ses lecteurs ; il peut aussi consister en un récit court, symbolique et métaphysique ; il peut encore être le fruit d'une volonté de mythification du public ; enfin, il peut être récent, mais ne s'émancipe jamais complètement des mythes antérieurs.

Le courant mythocritique s'attachant à l'étude littéraire du texte, il devrait offrir un outil théorique quant à l'analyse du mythe littéraire. Pourtant, comme l'indique l'approche de Brunel, il est difficile d'aborder le texte. Le comparatiste envisageant le mythe littéraire comme le réceptacle du récit d'un mythe, sa perspective est limitée et à la fois paradoxale : elle passe de la rigidité structuraliste à une souplesse d'analyse qui prend en compte l'éclatement du mythe ; dans les deux cas, la transtextualité est impliquée. Le mythe peut jouer le rôle d'hypotexte dans le mythe littéraire, mais il faut alors considérer son passage d'un contexte à un autre, ses variations de sens, en somme, son évolution. Sa présence dans le mythe littéraire peut aussi relever du métatexte. Enfin, il existe des relations entre récits fondateurs ou entre leurs reprises ; il y a alors intertextualité. La présence d'un mythe peut ainsi soit alimenter et mythiser le mythe littéraire, soit consister en des dialogues.

Bien que la réception du mythe littéraire ait été prise en compte par les chercheurs, l'intérêt qu'elle a suscité reste moindre. La possibilité d'un lecteur modèle a été explorée, soit que ses connaissances encyclopédiques lui donnent les moyens de « lire », soit que sa sensibilité le mette au-dessus du public. Les réécritures du mythe littéraire ont aussi fait l'objet d'étude, avec la question du genre qui entretient le mieux la fascination du public pour le mythe, ainsi que toutes les manifestations non-littéraires (sociales, d'édition, etc.) qui ont maintenu le mythe littéraire dans la société. La mythodologie se propose d'explorer la réception en se basant sur la mythocritique, laquelle consiste en l'étude de textes, et sur son prolongement : la mythanalyse. Celle-ci s'intéresse à la manière dont les mythes agissent sur le corps social. Jouant de la pluridisciplinarité, l'objectif de l'école de Grenoble reste démesurément large, et l'étude de la réception semble, dans la pratique, irréalisable.

Les études menées sur le mythe et le mythe littéraire depuis plus de quarante ans soulèvent plusieurs questions auxquelles nous tâcherons de répondre dans les chapitres ultérieurs. D'abord, pourquoi s'être focalisé sur l'approche anthropologique, avec le pouvoir qu'elle accorde au récit et souvent à l'ethno-religieux, sachant que bien des mythes nous parviennent de manière éclatée et que le monde d'aujourd'hui est désacralisé ? N'est-ce pas une vision idéaliste du pouvoir du mythe dans le littéraire et sur le contexte d'accueil ? Une vision sociologique semble beaucoup plus adéquate : elle permet de mieux cerner le public du XX^e siècle avec ses attentes, et elle a le mérite de ne pas accorder une importance exagérée au narratif. De même que la sémiologie et la sémiologie perceptive, qui n'ont, jusqu'à présent, suscité aucun intérêt dans le domaine du mythe littéraire, permettraient de prendre en compte le rôle des consommateurs qui jouent un rôle majeur dans le mythe littéraire : ce dernier ne serait, sans eux, qu'un simple texte littéraire. Par ailleurs, le caractère oxymoronique du terme de mythe littéraire n'existe que dans la mesure où l'on privilégie la perspective anthropologique ; de fait, et comme nous le verrons plus loin, le nom et l'adjectif sont complémentaires. La controverse autour de cette désignation dépend donc d'une prise de parti qui a échoué dans sa tentative de définition du mythe littéraire : est-il réécriture d'un mythe ou texte littéraire porté au statut de mythe ? Et sa survie et son pouvoir de fascination se réduisent-ils au récit ? C'est à ces questions, qui sont loin d'être résolues, que nous tenterons d'apporter des réponses.

Chapitre 2 : Pour une redéfinition du mythe littéraire

Il n'existe jamais de contours parfaitement nets en littérature ; tout s'appuie sur quelque chose d'autre, et les choses se superposent les unes aux autres, finissant par construire sur un complexe jeu intertextuel basé sur des effets de miroir et de poupées russes, au point qu'établir un fait précis, une paternité concrète, entraîne des risques que seuls certains collègues tout à fait stupides ou trop sûrs d'eux-mêmes se risquent à prendre. Ce serait comme dire qu'on décèle chez Robert Graves quelque chose de *Quo Vadis*, en oubliant Suétone ou Apollonios ou Rhodes.

–Arturo Pérez-Reverte, Club Dumas

Introduction

Dans le premier chapitre, on a vu que la nature du mythe littéraire est fortement envisagée par rapport à l'inscription du mythe dans le littéraire, notamment avec la question du récit premier et les implications qu'il entraîne, à savoir : l'existence d'un texte primordial est-elle envisageable ? Quel est l'impact de sa structure narrative et de ses valeurs ethno-religieuses sur ses avatars ? Nous avons aussi parcouru la méthode d'approche du mythe littéraire, la « mythodologie », laquelle se divise en deux branches : la mythocritique qui se focalise sur le texte, et la mythanalyse, qui s'intéresse à un champ beaucoup plus large puisqu'elle se charge d'examiner les mythes passés, présents et à venir de la société, et joue de la transdisciplinarité. En dépit de cette dernière école et d'autres approches, telles que la pragmatique, l'étude du mythe littéraire reste orientée vers la production narrative. Pourtant, le mythe littéraire n'est pas seulement un récit : il est avant tout un phénomène social ; on le trouve dans des reprises filmiques et romanesques, dans des icônes, dans la musique, des messages publicitaires ou des festivals. Présent dans l'environnement culturel, il fascine et il est connu de tous non à travers une, mais *des* versions dont les supports ne se limitent pas à la littérature – mais ils en sont issus. Ce chapitre se propose d'offrir une nouvelle perspective du mythe littéraire en se servant de l'approche de la sémiologie et de la sémiologie perceptive par Umberto Eco. Dans un premier temps,

il abordera l'inévitable question du texte primordial, sa validité et celle de ses avatars, et la manière dont chacun prend connaissance du mythe littéraire. La nature changeante du référent nous entraînera, dans les deuxième et troisième parties, à explorer la double production du mythe littéraire : on verra comment le texte joue de valeurs conventionnelles et les rattache au héros, lui transmettant une force mythique ; puis la nécessité de la coopération du public, sans qui la formation de tout phénomène social ne saurait être.

I. Connaissance du mythe littéraire (de l'importance du texte premier)

1. Emancipation du mythe littéraire et légitimité des avatars d'un récit premier

Le mythe littéraire se perpétue à travers toute sorte de support, qu'il s'agisse d'icônes, d'expressions passées dans la langue, de reprises et de suites, tout en restant reconnaissable du public (voir chapitre un). Les timbres représentant les Trois Mousquetaires, l'habitude qu'a la presse de qualifier de « trois mousquetaires » tout trio et tout quatuor masculin (notamment dans les revues sportives), les reprises filmiques, les suites (comme avec la récente Femme mousquetaire), tout ramène au roman d'Alexandre Dumas. Ou plus exactement, tout contribue à faire connaître une histoire non à travers le récit originel mais par le biais de ses avatars à la manière du masque mortuaire qui, sans être identique au visage du défunt, donne toutefois par son hétéromatérialité une bonne indication des traits principaux du mort.

Présents un peu partout dans l'environnement culturel, ces occurrences maintiennent non seulement le mythe littéraire dans la mémoire collective, mais elles finissent encore par dépasser le texte originel, comme si elles en dégageaient la substance pour la faire vivre indépendamment de sa source (Jean Rousset, d'ailleurs, parlait de l'autonomie de Don Juan par rapport à son texte fondateur ; voir chapitre un). On le voit avec les dessins animés de Walt Disney. Nos étudiants

américains, peu habitués à la lecture de Grimm et de Perrault, se montrent toujours extrêmement surpris lorsqu'ils découvrent qu'un récit comme Cendrillon n'a pas Disney pour auteur, et qu'il contient, à l'origine, de violents épisodes, car ils n'en connaissent que des aspects touchants et amenant le sourire. Largement diffusées, les versions de Disney ont édulcoré des récits jugés trop violents et trop tristes pour l'univers enfantin. Il en est de même en France où les remaniements livresques pour jeunes lecteurs omettent tout détail sanglant. Ce sont ces versions-là qu'une majorité du public adulte se rappelle, qu'il soit français ou américain ; ce même public *croit connaître* l'histoire de Cendrillon, alors que sa connaissance s'arrête souvent à une seule version qui a pris de nombreuses libertés avec des récits écrits qui déjà différaient les uns des autres, probablement à cause de la divergence de leurs sources d'inspiration.

Le récit originel perverti, est-on en droit de déclarer nuls ses avatars ? Il est certes particulièrement irritant de découvrir des remaniements majeurs qui trahissent l'esprit d'un livre (on pourrait alors parler d' « *intentio operis* » selon les termes d'Umberto Eco) quand il ne s'agit pas de toute son intrigue.³⁴ Ainsi la version des Trois Mousquetaires de Walt Disney (1993). L'on y apprend que le roi est amoureux de son épouse et que tous deux sont enlevés par Richelieu ; avec l'aide de d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis, le ministre meurt noyé et le royaume est sauvé. Louis XIII est timoré et faible, mais une certaine fierté et un souci de bien gouverner son pays se devinent. Quant aux mousquetaires, leurs personnages ne correspondent à ceux de Dumas que par leur nom, quelques traits de caractère et leur costume. Doit-on pour autant bannir cette occurrence sous prétexte qu'elle ne correspond pas à l'original ? Et dans ce cas, sous quel critère peut-on affirmer qu'une version ne peut égaler le texte de Dumas ? De tels

³⁴ Les sections suivantes reviendront implicitement sur cette notion de « trahison » : quand peut-on affirmer qu'une reprise ne respecte pas l'original ? Quand elle prend d'énormes libertés avec le récit premier ou quand elle travestit l'identité du héros ?

jugements de valeur témoignent d'un purisme qui n'est pas sans évoquer le débat quant à la littérature comme forme dégradée du mythe. On ne peut ignorer l'importance accordée par le public aux avatars d'un texte premier, de même qu'on ne peut oublier que ce sont ces mêmes versions qui alimentent et font vivre un mythe littéraire.

Que le public croie connaître un récit à travers l'une de ses reprises et qu'il ne sache même plus à qui attribuer sa paternité (qu'il s'agisse de Faust, de Don Juan, de Cendrillon ou des Mousquetaires, qui sont toutes des histoires aux multiples reprises) témoignent de l'existence d'un *continuum*, à savoir, d'une fusion entre la copie et l'original, une fusion qui empêche le public de discerner une version du texte dont elle s'inspire (Guerre du faux 24). Dans ce continuum, l'important n'est pas de savoir s'il y a gain ou déperdition de sens du texte premier, ni de juger des textes comme étant légitimes ou non, mais bien plutôt d'interroger ce à quoi le public se réfère lorsqu'il évoque un mythe littéraire. Dans le cadre des Trois Mousquetaires, se réfère-t-il au roman de Dumas, à la biographie de D'Artagnan par Courtiliz de Sandras, à l'un des films sur les quatre héros, à l'effigie des magasins Intermarché ? Ou à une vague impression qu'il a formé dans son esprit parce que son environnement l'a exposé à une série d'icônes, à des événements culturels et à des expressions passées dans la langue parlée ?

2. Types et types cognitifs : de l'importance du texte premier

Afin de mieux comprendre la connaissance du mythe par le public, il semble opportun de distinguer la référence du référent. La référence, c'est l'acte non d'affirmer mais de désigner quelque chose (Kant et l'ornithorynque 286), et ce quelque chose, c'est le référent (146). L'on a vu dans le premier chapitre que toute religion, toute idéologie, tout mythe, qu'il soit anthropologique ou littéraire, est vivant(e) tant qu'elle/il est accueilli(e) et reproduit par une

société (voir chapitre un). Ainsi donc, nous sommes en mesure d'affirmer qu'en continuant de l'évoquer par la parole écrite ou orale, par l'image, par la musique – en somme, par des occurrences – la société rend la référence à l'objet constante. Par exemple, tant que le mythe littéraire des Trois Mousquetaires exercera un pouvoir de fascination, il se maintiendra dans la culture ambiante, et tant qu'il y sera intégré, la référence qu'y fera la société (avec ses créateurs et son public) sera continue. En revanche, et du fait de l'émancipation des avatars par rapport au texte premier,³⁵ le référent diffère d'un consommateur à un autre : tandis que l'un pense aux Mousquetaires de Dumas, l'autre peut se référer à ceux d'une image, d'une chanson, ou de Disney. Malgré toutes les variantes des Mousquetaires qui sont, il faut bien l'admettre, dues à la nature de leur récit, il existe une constante que nous développerons plus bas : celle des Mousquetaires en tant que héros, avec leurs caractéristiques et leurs fonctions.

Avec le continuum entre le récit originel et ses reprises, le public fait des références au mythe littéraire en croyant le connaître alors qu'il n'en connaît qu'une ou plusieurs versions/représentations ; le mythe littéraire en tant que référent pourrait ainsi être variable. Cette multiplicité du référent liée à l'impression de connaissance du mythe littéraire nous amène à considérer les deux phénomènes qui semblent en être la cause : le type et le type cognitif.

a. Le type

C'est un objet physique qui relève de la sémiologie et qui est reproductible de manière identique ou non (Kant 129-31). La contrefaçon illustre la perfection même de la copie : c'est l'exemple de la Joconde qu'un faussaire, capable de reproduire la technique et les couleurs de De Vinci, peut recopier avec une telle maîtrise que les experts ne découvriront jamais son délit. Ou bien c'est la

³⁵ La question du texte premier sera abordée plus loin.

suite du Comte de Monte-Cristo, intitulée La Main du défunt, que le public a pris pour une œuvre de Dumas, tant le style ressemblait à celui du romancier.³⁶ Outre la contrefaçon, d'autres reproductions, telles que des pièces de monnaies frappées à l'identique en millions d'exemplaires, illustrent l'impossibilité de distinguer une occurrence de son type, ni même les occurrences entre elles. Cependant, une occurrence, que l'on appelle aussi un *token*, n'a pas besoin d'être identique à son type pour que celui-ci soit reconnaissable : par exemple, la « Cinquième » de Beethoven a été jouée pendant près de deux cent ans, avec diverses interprétations, des arrangements différents et des musiciens ne partageant pas toujours un talent égal ou une même sensibilité, et pourtant, elle reste toujours « La Cinquième ».

Dans le cadre du mythe littéraire, l'on sait qu'il est parfois impossible de retrouver le texte originel. Sylvie Ballestra-Puech l'a bien montré au sujet de Don Juan : l'on attribue souvent sa paternité à Tirso de Molina alors que cette histoire est issue d'une longue tradition orale. Toutefois, il existe bel et bien un ou des textes fondateurs qui sont à la base d'une longue tradition et qui agit(-ssent) comme un ou des types dans le mythe littéraire, un type que nous oserons presque qualifier (avec des réserves cependant) de prototype selon la définition qu'en donne Eco : « Le membre d'une catégorie dont la singularité est de devenir une sorte de modèle pour reconnaître d'autres membres partageant avec lui certaines propriétés considérées comme saillantes » (Kant 199). Le récit originel peut être reproduit avec de nombreuses variantes, il n'en restera pas moins reconnaissable grâce à l'utilisation de constantes d'un avatar à un autre.

b. Le type cognitif

A la différence du type, le type cognitif n'est pas un objet physique car il relève

³⁶ Vexé, Dumas soutint que seules les méchantes langues affirmaient sa paternité de cette œuvre: « comme cette suite est exécrationnelle, j'ai par le monde une foule d'amis qui soutiennent, tout bas bien entendu, que cette suite est de moi » Causeries familières 39).

de la sémiose perceptive. Umberto Eco met en lumière la différence entre le phénomène de sémiose (dont fait partie le type) et celui de la sémiose perceptive :

Le phénomène de la sémiose peut-il être désancré de l'idée du signe ? Il est bien évident que, lorsqu'on dit que la fumée est signe du feu, cette fumée qui se détache n'est pas encore un signe ; même en acceptant la perspective stoïcienne, la fumée devient signe de feu non pas à partir du moment où on la perçoit, mais à partir du moment où l'on décide qu'elle tient lieu de quelque chose d'autre : pour passer à ce moment, il faut sortir de l'imédiateté de la perception et traduire notre expérience en termes propositionnels en faisant de celle-ci la prémisse d'une différence sémiosique : (i) il y a de la fumée, (ii) s'il y a de la fumée, (iii) alors il y a du feu. Le passage de (ii) à (iii) est l'objet d'une inférence exprimée propositionnellement ; alors que (i) est l'objet d'une perception.

La sémiose perceptive, en revanche, se réalise non pas lorsque que quelque chose tient lieu d'autre chose mais lorsqu'on parvient, à partir de quelque chose et grâce à un processus inférentiel, à prononcer un jugement perceptif sur ce quelque chose lui-même et non sur autre chose [...]

Donc, n'importe quel phénomène, pour pouvoir être entendu comme signe de quelque chose d'autre, et d'un certain point de vue, doit avant tout être perçu.

(Kant 128-29)

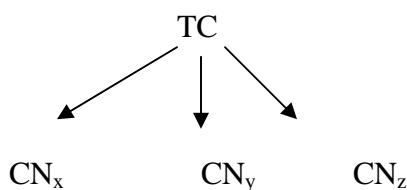
Finalement, ainsi que l'a remarqué Jean-Claude Vuillemin, la différenciation entre la sémiose et la sémiose perceptive est un écho de la discussion des logiciens de Port-Royal quant à « l'idée de chose », soit lorsque le signe-objet est considéré pour lui-même, et « l'idée de signe », à savoir, lorsqu'il représente autre chose que lui-même.

Parce qu'il dépend souvent de la perception, le type cognitif (TC) est avant tout un phénomène individuel : c'est une image, une idée, un concept que toute personne forme dans son esprit.³⁷ Mais pour que la naissance du type cognitif soit possible, il faut avant tout des *contenus nucléaires* (CN). Eco explicite leur relation à partir de l'exemple du souverain aztèque, Moctezuma. L'Espagnol venait de débarquer sur le continent américain pour la première fois. Les Conquistadors et leurs chevaux portaient une armure et de loin, le peuple indigène fut d'abord incapable de discerner les cavaliers de leurs montures. Les soldats s'approchèrent et les aztèques remarquèrent qu'il s'agissait d'hommes sur le dos d'étranges animaux qu'ils nommèrent *matçals*. Puis ils constatèrent les caractéristiques de ces derniers : leurs hautes pattes, leur chanfrein, leurs naseaux, leur crinière, leur queue, et ils s'empressèrent de les rapporter à Moctezuma par le verbe, le geste et l'image. En d'autres termes, ils *perçurent* le cheval à travers ses traits saillants, dits contenus nucléaires, ce qui leur permit de les fixer dans leur esprit, de s'en faire une « idée », c'est-à-dire qu'ils se construisirent un type cognitif qui les habilita, par la suite, à en parler à leur souverain.

Malgré les descriptions qu'il entendit, qui ne tenaient plus de la perception directe mais qui étaient plutôt une transmission culturelle des types cognitifs de ses sujets à travers leurs contenus nucléaires, Moctezuma restait incapable de s'imaginer véritablement l'équidé, mais il fut néanmoins en mesure de l'identifier lorsqu'il le vit pour la première fois. En effet, il s'en était déjà formé un type cognitif – certes imprécis – mais qui lui permit la *reconnaissance*, grâce aux descriptions des traits saillants du cheval, c'est-à-dire grâce aux contenus nucléaires, qu'on lui avait donnés.

³⁷ A l'heure actuelle, on ne sait toujours pas si nous pensons en termes d'images ou de concepts, d'où les limites imprécises du type cognitif.

Cet exemple montre bien que le type cognitif est privé et mental, alors que le contenu nucléaire est public, visible et palpable, et relève d'un accord communicationnel (Kant 141). Il indique aussi que, nonobstant leurs différences, le type cognitif et les contenus nucléaires peuvent coïncider. Il met encore en valeur la relation du type cognitif au contenu nucléaire : « nous postulons le TC en tant que disposition à produire des CN et nous considérons les CN en tant que preuve de l'existence d'un TC quelque part » (142), une relation que l'on pourrait illustrer de la manière suivante:



Le type cognitif produit des contenus nucléaires, mais dans un mouvement inverse, les contenus nucléaires prouvent l'existence du type cognitif.

Enfin, cet exemple montre qu'à la différence du type, le type cognitif n'est pas un prototype puisqu'il n'est pas un modèle dont découlent des occurrences, mais il se rapproche du stéréotype en ce qu'il est faisceau de traits. Le type cognitif que s'était construit Moctezuma quant au *matçal* était de nature bâtarde mais suffisamment précise pour lui permettre de reconnaître l'animal. De même que les sujets de Moctezuma ont vu plusieurs chevaux aux diverses particularités (robe blanche, noire, brune, mouchetée ; crinières de toutes longueurs, etc.) mais malgré les différences entre *matçals*, chaque Aztèque s'est construit une seule image mentale du cheval, une image qui était bâtarde. Umberto Eco ajoute que la complexité du type cognitif varie selon les cultures : lorsqu'un Européen pense à un oiseau, l'idée qu'il en a se situe en général entre le moineau et le pigeon, alors qu'un habitant d'une île du Pacifique inclura dans son type cognitif la vivacité du plumage (199).

Le type cognitif nous paraît expliquer en partie la connaissance qu'a le public du mythe littéraire. Il indique qu'il existe deux manières de percevoir ce dernier : par le/les récits originel(s) quand il existe, ou par ses/leurs avatars.³⁸ A la manière des Aztèques qui virent les *matçals*, le lecteur d'un texte dit originel (ou tout du moins faisant le plus autorité), parvient à en dégager les contenus nucléaires qui lui permettront de se former un type cognitif de l'histoire telle qu'elle est présentée dans le texte. Inversement, le public peut prendre plus ou moins connaissance d'un mythe littéraire par l'une de ses manifestations : il peut s'agir d'une image, d'une version ou d'une suite cinématographique ou littéraire, d'une chanson ou d'une expression passée dans la langue. Nous avons vu que ces avatars s'éloignent parfois énormément du texte originel, ou de l'idée générale que l'on a d'un mythe littéraire. Par ailleurs, une image ou une expression telle que « les trois mousquetaires » ne racontent aucun récit, mais évoquent des caractéristiques ou au mieux, le pan d'une histoire. Quelle que soit la nature de l'avatar, il use toujours de constantes qui sont autant de contenus nucléaires. Celles-ci permettent au public non seulement de se construire un type cognitif (même tronqué ou bâtard) du mythe littéraire, mais encore de *reconnaître* tout autre avatar du mythe littéraire comme faisant partie de ce même mythe.

3. Types et types cognitifs : le mythe littéraire par rapport au texte littéraire et au mythe.

Jusqu'à présent, il semble que les comparatistes aient particulièrement concentré leurs études sur le texte fondateur, sa validité ou son invalidité, et la légitimité de ses avatars. Dans ce dernier cas, la recherche s'est cependant concentrée sur des occurrences faisant particulièrement autorité, comme les Don(m) Juan de Molière, de Byron ou de Mozart. Des avatars plus

³⁸ Le TC ne se limite pas à un objet mais peut aussi bien concerner un phénomène se déroulant dans le temps comme une composition musicale ou un roman (voir Kant 214-16).

contestables (ou, devrais-je dire, moins évidents), telles que des images, des faits de langues, etc., n'ont pas suscité d'intérêt particulier, probablement parce qu'ils ne concernaient pas toujours directement le littéraire et les notions de récit qui lui sont rattachées. Pourtant, l'on a vu que le public peut prendre connaissance d'un mythe littéraire à partir de n'importe quel de ses tokens ce qui rend ces derniers valides et dignes d'intérêt, même s'ils ne reproduisent pas toujours « fidèlement » « l'esprit » du mythe littéraire. Ce sont eux qui, au même titre que des occurrences reconnues de tous, génèrent le mythe littéraire car ils le rendent présent dans la culture et lui permettent de vivre.

Ceci nous amène à deux constats :

1. *Le mythe littéraire dépasse le simple texte littéraire*, mais il partage avec lui une même expérience dans le cas où le texte fondateur est connu et constitue la source de connaissance du mythe littéraire par le lectorat : l'expérience *individuelle* de la lecture.

Parlons de leurs différences, d'abord au niveau du type. Dans le cas où le mythe littéraire possède un texte fondateur, celui-ci se trouve multiplié à travers diverses occurrences, tout support confondu. A l'inverse, le texte littéraire, s'il inspire d'autres artistes, connaît de simples effets d'intertextualité. Dans une étude récente, Tiphaine Samoyault définit l'intertextualité comme un phénomène pouvant « regrouper plusieurs manifestations des textes littéraires, de leur entrecroisement, de leur dépendance réciproque » (5), à savoir, l'intertextualité se limite à la littérature ; elle permet au texte de s'y diffuser et de s'y perdre *tout en l'y maintenant*. Par ailleurs, que le texte fondateur du mythe littéraire soit connu ou non, il n'en reste pas moins que les occurrences littéraires sont souvent indifférenciées entre elles. Ainsi, il existe plusieurs versions de Tristan et Iseult et le public n'en a pas toujours conscience : il lira

l'une des nombreuses versions croyant avoir affaire au récit originel :³⁹ ce sera le continuum. Ce continuum correspond en partie aux définitions de Michel Tournier (Le Vent Paraclet 189) et de Jean Rousset (voir chapitre un) : le mythe littéraire échappe à son texte originel, et ainsi, à son auteur, alors que le texte littéraire reste toujours attaché au nom de son créateur : Vautrin sera toujours un personnage de Balzac et Emma Bovary de Flaubert.

Ensuite, au niveau du type cognitif. Nous avons dit que la présence d'avatars du mythe littéraire assure sa présence physique. Alors que le mythe littéraire s'affirme dans la culture ouvertement, puisque ses occurrences le désignent toujours explicitement (comme avec La Fille de d'Artagnan de Bertrand Tavernier ou encore La Femme mousquetaire, et bien entendu, toutes les reprises filmiques reprenant le titre de Dumas), le texte littéraire se perpétue dans l'intertexte mais il s'y perd parce qu'il n'y est pas toujours explicitement nommé. Dans leur pluralité, les tokens du mythe littéraire fournissent au public des contenus nucléaires qui lui permettent de se former un type cognitif du mythe. Parce que ces avatars sont très présents dans la culture, ils maintiennent le type cognitif dans l'esprit des consommateurs, ils lui *imposent* de ne pas sombrer dans l'oubli, en somme, ils font du mythe littéraire un fait de mémoire à travers le type cognitif qu'ils entretiennent. L'intertextualité dont un simple texte littéraire fait l'objet est lui aussi un fait de mémoire, mais une mémoire sélective puisqu'elle s'attache au texte, à l'auteur et au lecteur (Samoyault 111) et ne saurait solliciter leur type cognitif (ni celui d'un public plus large) à la manière du mythe littéraire.

Il est à remarquer que chaque avatar ne correspond pas forcément au type cognitif qu'un individu peut avoir du mythe littéraire. Par exemple, le consommateur a formé son type cognitif

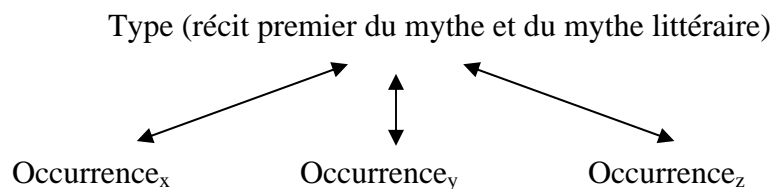
³⁹ Ainsi, beaucoup d'anciennes éditions de Tristan et Iseult ne mentionnent pas la coexistence de plusieurs manuscrits, présentant ainsi par omission le texte comme vulgate. Le public croit alors prendre connaissance du texte premier.

des Trois Mousquetaires à partir du film de Fred Niblo (1921) et un jour, le roman de Dumas ou le très récent dessin animé de Walt Disney (2004) croise son chemin. Confronté à de nouvelles versions, son type cognitif des Mousquetaires ne s'y heurtera pourtant pas, car le type cognitif étant un procédé et non une entité, il est toujours négociable (Kant 182) : le réalisateur du film apporte en un seul produit des informations que le consommateur reconnaît ou non, mais une chose est sûre : le réalisateur et le public ont des compétences communes qu'ils négocient.

2. *Le terme de « mythe littéraire » n'est pas un oxymore.* L'on a vu dans le premier chapitre que le nom de « mythe » est souvent mis en opposition avec le « littéraire », dû à son oralité, son contenu anthropologique, sa forme se traduisant par le récit, et bien sûr, l'idée de la littérature comme dégradation du mythe. Pourtant, si le mythe littéraire ne partage pas avec le mythe ses fonctions et ses modes de narration, il connaît une évolution similaire. D'abord, le texte premier du mythe littéraire n'est pas toujours connu.⁴⁰ L'exemple de Don Juan montre bien qu'à l'instar du mythe, un mythe littéraire peut débiter dans la tradition orale pour se poursuivre par l'écriture. Était-il considéré, avant la version de Tirso de Molina, comme ayant une valeur instauratrice et justificatrice et avait-il des fonctions socio-religieuses sacrées ? On ne saurait le prétendre, les textes oraux n'ayant pas été retranscrits et le récit de Don Juan ne s'y prêtant pas, mais cet exemple montre bien que ce n'est pas l'oralité qui distingue le mythe du mythe littéraire, comme on l'a d'abord vu dans le premier chapitre. Puisqu'il peut dépendre lui aussi de la tradition orale, le mythe littéraire peut donc, comme le mythe, être le fruit d'une œuvre *collective* et ne pas avoir d'auteur particulier. Cependant, le sens commun ne peut nier l'existence d'un premier texte – oral ou écrit, un texte qui aurait été la première pierre du mythe

⁴⁰ Nous allons ici à l'encontre des dires de Jean Rousset, Michel Tournier et P. Swiggers pour suivre Sylvie Ballestra-Puech.

et du mythe littéraire et qui aurait évolué au fil de ses variantes ; il permettrait ainsi de faire la distinction entre le mythe littéraire et le mythe littérisé selon la définition que nous proposerons plus loin. Même si l'on ne peut remonter au texte originel, il est certain que toutes les variantes du mythe et du mythe littéraire sont les occurrences d'un type qu'il reste impossible d'identifier dans le cadre du mythe, mais que l'on peut parfois déterminer dans le mythe littéraire, comme avec Les Trois Mousquetaires. Par ailleurs, l'on a vu plus haut que les occurrences du mythe littéraire ne sont pas toujours reconnues comme telles par le public (l'effet de continuum), et qu'elles ont souvent une valeur égale au texte premier quand il existe ; il en est de même pour le mythe dont les avatars sont, selon Abraham Moles (« Fonction des mythes dynamiques » 76) et Lévi-Strauss, tous légitimes (voir chapitre un). Enfin, ce sont les occurrences qui font vivre le mythe et le mythe littéraire. Ainsi le mythe et le mythe littéraire partagent une même évolution, que l'on pourrait schématiser ainsi:



Le mythe et le mythe littéraire ayant en commun leur propagation à travers des avatars de toute sorte, ils sont présents dans la culture, ils environnent l'individu : ils font partie de la collectivité.⁴¹ Nous avons avancé dans la sous-partie précédente que la présence d'occurrences autour du consommateur permet à celui-ci d'élaborer un type cognitif du mythe littéraire tout en

⁴¹ Et c'est parce qu'ils contribuent, par leur présence, à la formation du paysage culturel que nous nous distançons d'Eco. Dans Lector in fabula, il considère que l'historicité des personnages des Mousquetaires les précède: il suppose que le monde narratif de Dumas présente des individus, tels Richelieu, Louis XIII et Anne d'Autriche, qui sont "des variants potentielles d'individus dans le monde de référence de l'encyclopédie historique" (214). Il attribue là un certain niveau de culture aux lecteurs et ne voit pas, à la place, que ce sont les Mousquetaires qui font partie de l'encyclopédie de tous car ils ont infiltré le paysage culturel à travers leurs avatars.

l'empêchant de sombrer dans l'oubli. Il semble que la même chose puisse être proposée du mythe : tout public en a un type cognitif, précis ou bâtard, car le mythe est un fait de mémoire. Par ailleurs, ce même public ne lui reconnaît pas forcément une valeur religieuse, une fonction instauratrice et justificatrice. En effet, un athée ne peut croire à l'enseignement des religions chrétienne, juive ou musulmane mais il peut le voir tout comme il peut remarquer la morale d'un récit littéraire. C'est cette perception, quelle qu'elle soit, qui lui permettra de se construire un type cognitif comparable à celui d'un mythe littéraire puisque ne croyant pas au mythe mais étant entouré de ses tokens, il le perçoit comme un mythe littéraire, c'est-à-dire, une histoire fascinante connue de tous.

Dans le cas du type comme du type cognitif, le mythe et le mythe littéraire connaissent une même évolution dans le domaine culturel et un mode d'appréhension similaire. Seul le degré de croyance du public avec ce qu'il implique (rites, etc.) détermine la différence entre le mythe et le mythe littéraire et nous ramène à la proposition d'Alain Deremetz qui suggère que ces deux types de récits se distinguent par la pragmatique de l'énonciation (voir chapitre un). Mais en aucun cas, l'on ne saurait affirmer, une fois encore, le caractère oxymoronique du terme de « mythe littéraire ».

4. Le mythe littéraire comme fait de mémoire : abandonner l'idée de texte originel ?

Proposition de démarche

Nous avons vu dans les sections précédentes qu'il existe deux façons de prendre connaissance du mythe littéraire : par le texte originel (s'il est connu) ou par ses avatars. Nous avons encore proposé que, même si le texte originel n'est pas connu, il a inévitablement existé ; son contenu a été repris et parfois recréé ou « re-présenté » par ses occurrences ; celles-ci sont

dispersées dans la culture, entretenant le mythe littéraire dans la mémoire du public par des constantes, des faisceaux de traits que l'on appelle des contenus nucléaires. Ce qui revient à dire que les deux manières de prendre connaissance du mythe littéraire se réduisent à deux mouvements qui se présentent ainsi :

1. Texte originel —————> Contenus nucléaires —————> Type cognitif
(lecture individuelle ou collective)
2. Culture —————> Contenus nucléaires —————> Type cognitif
(Avatars/phénomène collectif)

Ces deux cas de figure montrent que la prise de connaissance peut être chronologique ou simultanée. *Hypothèses de la chronologie* : 1. Le texte premier (actuellement identifié ou non) a permis à son public de se construire un type cognitif, et certains lecteurs, qui étaient aussi créateurs, ont reproduit le type à leur façon, selon leur type cognitif et ses contenus nucléaires ; ils ont alors diffusé des occurrences à travers le temps et l'espace, des occurrences que la culture a fini par enregistrer, et qui, à leur tour, ont imposé au public la construction d'un type cognitif.

2. Le texte premier est connu mais le public a pris connaissance du mythe littéraire par ses avatars. Ce qui implique non seulement qu'il s'en est formé une idée, un type cognitif, mais aussi que le jour où il décide de lire le texte premier, il l'aborde en ayant déjà un type cognitif : la culture lui a donné une *pré-connaissance* du récit, lui donnant certaines attentes par rapport à l'histoire originelle. *Hypothèse de la simultanéité* : le texte originel est connu et c'est à partir de lui que le public se construit un type cognitif. Ce dernier peut difficilement rester « pur » : les occurrences du mythe avec toutes les différences qu'elles contiennent environnent et sollicitent le public, interférant dans son TC et risquant à tout instant de le négocier, c'est-à-dire,

de le modifier. Il est donc quasiment impossible de préserver le type cognitif formé de la lecture du texte originel.

Celui-ci n'étant à l'abri de changements ni dans le processus de sémiologie, ni dans celui de sémiologie perceptive, doit-on en déduire qu'il faille l'abandonner ? Les deux moyens de prendre connaissance du mythe littéraire montrent bien que le récit originel est sa première pierre, mais que le mythe littéraire n'existe qu'à partir du moment où cette même histoire est reprise par d'autres, tout support confondu et en grande quantité, c'est-à-dire, à partir de l'instant où elle s'inscrit dans la culture et où, à l'instar du mythe, elle (ou ses héros, comme on le verra plus loin) devient convention. Il s'agit donc de trouver non le texte-type du mythe littéraire (s'il est inconnu) mais bien plutôt de comprendre la production du mythe littéraire, à savoir, sa naissance en tant que convention qui, une fois instaurée, voyage librement dans le temps et l'espace. Cette démarche s'applique autant à des mythes littéraires comme Les Trois Mousquetaires dont on connaît le texte premier, qu'à un mythe littéraire comme Don Juan dont le texte originel n'est pas identifié. Dans ce cas, l'on recherchera, à travers ses avatars, la convention qui les unit. Cette méthode rejoint, par le principe, la proposition d'Abraham Moles selon qui les variantes revêtent une signification culturelle (84). Pour plus de brièveté, je réduirai mon étude aux mythes littéraires baptisés « nouveaux-nés » par Pierre Brunel et dont les textes premiers sont identifiés. Cette approche me servira de base pour explorer les éléments responsables de la pérennité d'un mythe littéraire.

II. La convention dans le mythe littéraire.

1. Le rôle du récit

Dans son article fondateur intitulé « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », Philippe Sellier accorde au récit un rôle fondamental dans la formation du mythe littéraire. « Il ne suffit pas, dit-il, qu'il y ait reprise d'une œuvre par plusieurs autres pour qu'il y ait 'mythe littéraire' ; il faut que cette reprise soit due à l'existence d'un scénario concentré, d'une organisation exceptionnellement ferme » (117). « Ferme », « bref », le récit doit baigner dans un éclairage métaphysique, il doit se trouver sous un « Regard vertical » (124). Enfin, il doit accueillir toute une « saturation symbolique » (118 ; voir aussi notre chapitre un). Le récit est non seulement la première pierre du mythe littéraire, *il est* le mythe littéraire : « Œdipe roi s'affirme comme un mythe littéraire, tandis que les aventures d'Œdipe, avec leurs multiples épisodes, relèvent de l'épopée et de la saga » (117), tout en étant la reprise d'un mythe antérieur. Ce n'est pas sa nature originelle, son ancienneté qui le légitime mais les caractéristiques de son récit.

Aux critères de Sellier, je souhaiterais émettre deux objections. Tout récit correspondant à ses modalités ne devient pas forcément instigateur de mythe littéraire. En effet, il existe nombre de pièces de théâtre à la ferme *taxis* (le scénario théâtral étant le plus concentré et se rapprochant le plus de la description de Sellier) et aux nombreuses évocations mythico-symboliques qui ne constituent pas pour autant le fondement d'un mythe littéraire (preuve en sont, par exemple, les pièces religieuses d'Henri de Montherlant ou de Paul Claudel). En outre, le mythe arthurien montre bien, avec les versions de Malory et de Chrétien de Troyes, qui sont celles auxquelles le public se réfère le plus, que des récits longs se développant sur des centaines de pages peuvent agir, être considérés et utilisés comme s'ils étaient le premier récit d'un mythe littéraire. Ces versions, d'ailleurs, ont peu en commun, si ce n'est les personnages, et ce qui

découle de leurs caractéristiques, opinions et sentiments. Ce sont ces éléments-là qui sont connus des consommateurs, non un récit. Le degré de fascination du public pour un mythe littéraire, l'intégration de celui-ci dans la culture à travers l'espace et le temps, et les moyens par lesquels le mythe littéraire est fixé dans la culture ne sauraient s'expliquer par la structure « ferme » d'un scénario, même s'il bénéficie d'un éclairage métaphysique et d'une saturation symbolique.

L'on sait que dans le processus de communication, tout locuteur utilise un code, soit « un système de signaux – ou de signes, ou de symboles – qui, par une convention préalable, est destiné à représenter et à transmettre l'information entre la source – ou émetteur – des signaux et le point de destination – ou récepteur » (Dictionnaire de linguistique 92). Toute œuvre, qu'elle soit littéraire, visuelle ou musicale, repose sur un code que propose son auteur. Selon ce principe de la linguistique, il semble légitime d'avancer l'hypothèse selon laquelle le mythe littéraire, pour exister, a besoin d'un code ; ce code se doit d'être fixé par une convention particulière ; celle-ci lui permet non seulement de rencontrer un succès sémiotique de longue ou de courte durée mais aussi de devenir à son tour une convention à part entière (voir aussi La Production des signes 117).

2. La convention permet-elle la concordance de la référence ?

Développée par Ferdinand de Saussure, la notion de convention s'appuie sur le principe de l'arbitraire du signe : « tout moyen d'expression reçu dans une société repose en principe sur une *habitude collective* ou, ce qui revient au même, sur la convention » (100 ; c'est moi qui souligne). Umberto Eco reprend ces notions en expliquant que d'une manière générale, tout locuteur s'exprime en fonction des intentions de la communauté, à savoir, par rapport au

consensus (que l'on rapprochera ici de la convention), afin de se voir compris de ses destinataires (Kant 307). Il serait tentant de postuler la convention du mythe littéraire comme une « ontologie forte », à savoir, une ontologie qui contienne des références qui font « abstraction de toute connaissance, de toute intention ou de toute croyance du locuteur » (304), et qui, en ce sens, ait un référent fixe à travers l'espace et le temps. Eco prend l'exemple de l'eau : quel que soit le contexte où on la nomme, où on la désigne, elle garde un sens stable : son référent est fixé (307). Phénomène quasiment « pur » et absolu, l'ontologie forte fixerait le code du mythe littéraire, lui permettrait d'être compris de tout destinataire (quelles que soit son époque et sa culture d'origine), et participerait à sa pérennité. Avec une telle hypothèse, on rejoindrait alors la notion de « muthos » en tant que « logos spermatikos », comme la résumait Wunenburger, à savoir, la convention préserverait son ou ses sens, elle agirait en hypotexte malgré son passage à travers une série de dé- et de recontextualisations (voir chapitre un). Hélas, cette proposition repose sur la notion de « sens » qu'elle identifie – faute de la dissocier – au signifié.

Aussi nous semble-t-il impossible d'attribuer à une convention les caractéristiques de l'ontologie forte, puisque la convention est un produit culturel et en tant que tel, elle est soumise aux aléas des mentalités et aux faits de société. Eco a bien montré que les cas d'ontologie forte sont rares car tout objet linguistique est soumis à une divergence de signifié et de sens : le signifié reste toujours le même, quel que soit le contexte, tandis que le sens change d'une époque à une autre. Ainsi, l'on ne comprendra pas toujours les intentions d'un locuteur (qu'il soit auteur ou texte) parce qu'il se réfère à un sens alors que nous nous référons à un autre (suggéré dans Kant 308). Seule l'ontologie forte concilie le sens et le signifié. Dans le mythe littéraire, la convention qui fixe le code n'a pas de sens immuable, elle peut évoluer à travers le temps et l'espace, mais elle garde un signifié constant qui a fonction d'entamer la négociation, la

collaboration entre le texte et son destinataire.⁴² C'est ce que la sous-partie suivante s'emploiera à démontrer.

3. Nature de la convention

A. Contenu, mémoire, transformations

La convention fixe le code du mythe littéraire et lui permet d'être accessible à un public varié à longue échéance. Elle provient de l'extérieur, de la culture, mais elle s'inscrit dans le texte du mythe littéraire. Elle tient souvent du mythique (on verra par exemple que dans le cas des Trois Mousquetaires, la convention relève du mythe dionysiaque), mais elle peut être aussi une idéologie ou une image-force. Nous avons vu, dans le premier chapitre, que pour certains comparatistes tels que Philippe Sellier, le mythe (ici la convention) a un pouvoir et des valeurs ethno-religieux qu'il préserve dans son ou ses textes-hôtes. Nous ne retiendrons pas ce critère : d'abord, pour la question du sens et du signifié que nous venons d'aborder. Ensuite, parce que comme l'ont montré les sociologues et André Dabezies (voir chapitre un), le public d'aujourd'hui ne croit plus aux mythes ; ce n'est donc pas pour leur contenu ethno-religieux que le consommateur s'intéresserait à eux. Toutefois, il reste demandeur de fascination, de vérité et d'absolus, des besoins auxquels répondent le mythe, l'idéologie et l'image-force.

⁴² L'on ne peut s'empêcher de penser à la définition du mythe selon Lévi-Strauss : « la valeur du mythe comme mythe persiste, en dépit de sa pire traduction. Quelle que soit notre ignorance de la langue et de la culture de la population où on l'a recueilli, un mythe est perçu comme mythe dans le monde entier. La substance du mythe ne se trouve ni dans le style, ni dans le monde de narration, ni dans la syntaxe, mais dans l'histoire qui y est racontée. Le mythe est langage ; mais un langage qui parvient, si l'on peut dire, à décoller du fondement linguistique dans lequel il a commencé par rouler » (Anthropologie 240). Si le mythe est véritablement langage, s'il parle à tous, c'est donc que la référence est stable. C'est donc qu'il fait abstraction des connaissances du locuteur (la référence en dépend toujours) et qu'il est une sorte de message qui existe de lui-même, un message divin... La définition de Lévi-Strauss n'est pas sans évoquer le cas d'ontologie forte ; on niera cette possibilité en accord avec Northrop Frye pour qui le mythe n'est mythe que par le degré de croyance du public : il peut donc être considéré comme un simple récit littéraire par les non-croyants. Le mythe est bel et bien une question de culture et non d'un message suprême évoquant l'ontologie forte.

Nous nous rapprocherons de la perspective de Victor-Laurent Tremblay selon qui le mythe et l'idéologie sont comparables par l'effet qu'ils ont sur leur public, à savoir, par leur fonction fédératrice (6).⁴³ Le mythe, l'idéologie et l'image-force ne vivent que par l'intérêt que leur porte le public et son degré de croyance. Il suffit que le public décide de les défaire, de les mettre au rebut pour qu'ils cessent d'exister momentanément ou définitivement. Le public peut les rejeter consciemment (comme le peuple romain a rejeté ses divinités pour les remplacer par une seule : Dieu) ou plus simplement, la convention peut sombrer dans l'oubli, parce que la mémoire collective a fait des sélections. Cette souvenance, qu'Umberto Eco définit comme sociale et culturelle, se charge non de tout conserver mais au contraire, d'effectuer des tris : « la fonction de la mémoire, qu'elle soit individuelle ou collective, n'est pas seulement de retenir mais aussi de filtrer » (Entretiens sur la fin des temps 256). C'est parce que l'on trie que l'on se rappelle. Ainsi la convention est sujette à la sélection de la mémoire collective, et tant qu'elle y est retenue, elle maintient son rôle fédérateur. Reprise, diffusée dans le texte du mythe littéraire, elle lui injecte son pouvoir de fascination, avec ses notions de vérité et d'absolu. Le mythe littéraire répond alors à son tour aux attentes du public, il en est compris : il rencontre un succès sémiotique, et tant que la convention est retenue dans la mémoire collective, il est, lui aussi, fait de mémoire.

Puisque la convention dépend de la mémoire collective, elle peut être, à un moment donné, abandonnée, perdue par le public, ou encore, remplacée par une autre (ainsi la Trinité remplace le panthéon gréco-romain). Si elle est retenue, la convention ne reste pas intacte pour autant : son parcours à travers le temps et l'espace est une série de dé-contextualisations et de re-

⁴³ Et nous retiendrons aussi Dabezies selon qui « Pour la création littéraire, le mythe intervient dans la relation de l'écrivain avec son époque et son public : un écrivain exprime son expérience ou ses convictions à travers des images symboliques qui peuvent répercuter un mythe déjà ambiant ou/et être reconnu par le public comme exprimant une image fascinante » (1179).

contextualisations, un parcours dans lequel le public empirique (et donc changeant) lui prête des sens toujours variables. Dionysos illustre bien ce voyage : dieu ambivalent et paradoxal, dieu de la destruction et de la Renaissance, dieu du *pharmakon* (en ce qu'il est remède et poison à la fois), son image a été de plus en plus réduite, du XVI^e siècle aux Lumières, à celle d'une joyeuse divinité de la vigne. Cette perception est restée la même dans l'imaginaire collectif, malgré les écrits de Nietzsche (notamment La Naissance de la tragédie), mais il suffirait d'un effort aussi dense que celui de la Renaissance pour raviver le dieu grec dans toute son ambiguïté.

L'exemple de Bacchus, que je développerai dans le troisième chapitre, montre que malgré les dé- et re-contextualisations par lesquelles il est passé, ce « mythe » a gardé certaines de ses propriétés qui ont tenu lieu de sens, dans les siècles passés comme aujourd'hui. Le Larousse Classique, par exemple, perpétue une image réduite de Dionysos en donnant à l'adjectif « bachique » la définition suivante :

- De Bacchus, dieu du Vin chez les Romains : *fête bachique*.
- *Chanson bachique*, chanson qui célèbre le vin, chanson à boire.
- *Poésie bachique*, poésie qui célèbre les plaisirs de la vie ».

Les mêmes caractéristiques sont évoquées dans les descriptions explicatives de Dionysos. La figure 1 reprend une illustration de Dionysos dans un manuel d'histoire de 6^{ème}. La photo représente un dieu habillé à la mode grecque à côté duquel se trouve un important cep de vigne (ses rameaux occupent toute la largeur de l'image) ; Dionysos tient, serrée contre lui, une amphore où l'on devine le vin par association avec la vigne avoisinante. La légende indique qu'il s'agit du « dieu du vin. Comme la vigne qu'il représente, Dionysos appartient à la Terre et au monde souterrain. Il vit entouré de nymphes et de satyres » (Histoire-géographie 6ème 80). Que l'on ait affaire à la définition du Larousse, de celle de manuels d'histoire, ou d'une grande

majorité de la littérature post-renaissance, l'évocation de Dionysos se réduit à une unique fonction, celle du vin, et aux plaisirs qui s'y rattachent (voir Triomphe de Dionysos : anthologie de l'ivresse de Sébastien Lapaque et Jérôme Leroy).

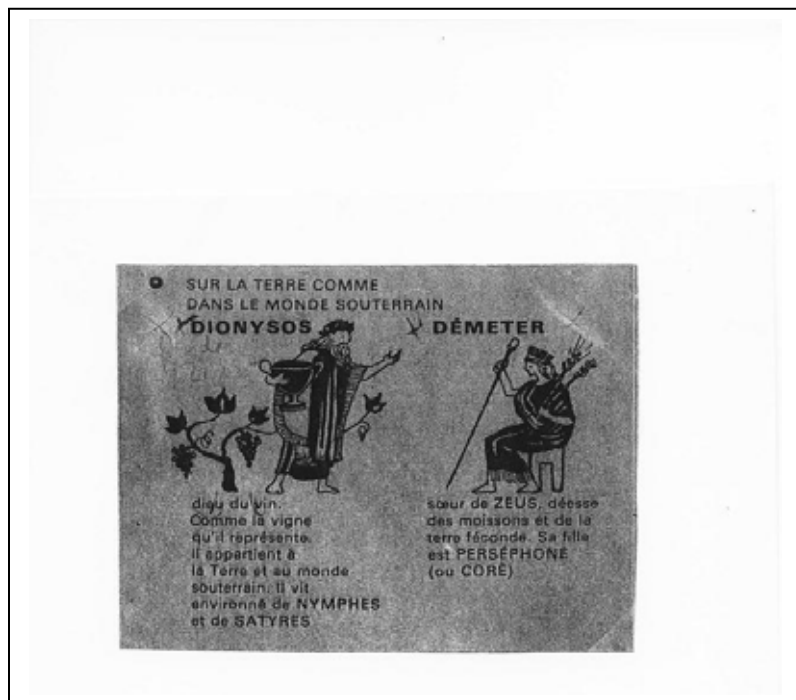


Fig. 1 : Définition descriptive de Dionysos

Cette limitation a plusieurs implications. D'abord, elle montre que la manière dont les artistes de la Renaissance, des siècles de la Raison et des Lumières, ont remis en question les schémas perceptifs de Dionysos a été acceptée par la Communauté qui, à son tour, les a présentés comme vérité et les a inculqués au public : « un TC est toujours un fait privé, mais il devient public lorsqu'il est interprété comme CN ; un CN public peut fournir des instructions pour la formation des TC. En un certain sens, donc, bien qu'ils soient privés, nos TC sont en permanence soumis à un contrôle public » (224). Eco ajoute plus loin que « les TC deviennent publics au cours de l'éducation, lorsqu'ils sont appris, révisés, corrigés et enrichis en fonction de la culture sanctionnée par la Communauté » (225). La Naissance de la tragédie de Nietzsche ou

encore « Les Ménades » de Julio Cortazar (Fin d'un jeu) montrent que malgré la perception générale de Dionysos, le mythe n'est pas réduit définitivement : il attend d'être réveillé.

Ensuite, la limitation de Dionysos à une seule de ses caractéristiques indique qu'à l'inverse des théories que nous avons exposées dans le premier chapitre, ce n'est pas le récit uniquement qui fait le mythe et lui permet de perdurer, mais ses propriétés publiques qui sont autant de contenus nucléaires. Alors que le public empirique voit un sens en eux, les contenus nucléaires agissent à la manière de la synecdoque : ils sont des moyens de reconnaître le mythe, de renvoyer le public au mythe ainsi qu'à son ou ses signifiés qui sont restés intacts (tout dépend, bien sûr, de la coopération du public, que nous aborderons plus bas). En d'autres termes, les propriétés, ou contenus nucléaires, permettent de reconnaître Dionysos sur la base d'un *type tronqué*.⁴⁴ Toute personne possède un schéma de reconnaissance minimale, c'est-à-dire que même si elle se révèle incapable de reproduire clairement un objet, elle est cependant en mesure de le reconnaître ; par exemple, elle ne peut entonner une chanson dont pourtant, elle connaît la musique par cœur, mais il suffit qu'elle soit exposée à quelques notes, qui agissent comme un stimulus, pour qu'elle reconnaisse cette chanson comme une forme connue, même si elle ne peut la nommer (Kant 221). Ainsi, « si un ensemble de connaissances encyclopédiques très riches [...] peuvent se révéler absolument inefficaces pour reconnaître [...], des types tronqués et souvent entièrement idiosyncrasiques peuvent parfois suffire » (222) : la reconnaissance ne s'opère que par certains traits.

⁴⁴ Bien qu'Eco en parle comme d'une forme, il semble que l'on puisse aussi en parler comme d'un contenu car les propriétés mythiques ne sauraient être vides de sens.

B. L'irradiation de la convention dans le mythe littéraire

La convention est présente dans le mythe littéraire, mais comment au juste s'y inscrit-elle ? Il semble que l'on puisse doublement affirmer sa nature de texte à l'extérieur comme à l'intérieur du mythe littéraire. En tant que mythe, idéologie ou image-force agissant en dehors du mythe littéraire, elle s'affirme comme texte parce que, pour la décrire, on a besoin non d'un récit, mais d'un équivalent verbal qui n'est pas « un simple mot mais, au minimum, une description ou un énoncé et parfois même tout un discours, un acte référentiel ou un acte locutif » (La Production des signes 64). Elle est encore texte au sein du mythe littéraire, parce qu'elle est composée d'énoncés élémentaires qui sont comme de petites phrases isolées sans lesquelles la convention ne pourrait être retranscrite.⁴⁵ Pour ce faire, elles se doivent d'être mises en présence les unes avec les autres ; elles forment alors un texte non seulement parce qu'elles sont articulées, mais encore parce qu'elles se négocient entre elles et donnent ainsi jour à un sens (Kant 281) qui, on l'a vu, varie d'un contexte de réception à un autre.⁴⁶

La convention agit en sous-texte dans le mythe littéraire : elle s'y diffuse. Plus exactement, elle s'y *irradie*, selon l'expression de Pierre Brunel. Pour le comparatiste, un mythe (antique, anthropologique) est flexible, il peut émerger et se propager dans un texte réceptacle auquel il s'adapte. Il y aura émergence du mythe par l'évocation d'un nom, d'une caractéristique

⁴⁵ Rappelons au passage trois des quatre définitions de l'*énoncé* selon Le Dictionnaire de linguistique de Larousse : « 1. Le mot énoncé désigne toute suite finie de mots d'une langue émise par un ou plusieurs locuteurs [...] 2. Énoncé est employé parfois pour phrase, dans la mesure où l'analyse des énoncés s'est souvent réduite à l'analyse des phrases qui les composent. 3. Quelques fois, l'énoncé est le signifié d'une suite de phrases ou d'une phrase. On préfère employer dictum pour éviter toute confusion avec énoncé au sens 1.» (191). Eco, par son analyse, mentionne l'énoncé comme le décrivent les définitions 1 et 2. Cependant, la troisième définition n'entre pas en contradiction avec ses théories.

⁴⁶ Bien entendu, la négociation et le sens dépendent aussi de la collaboration du lectorat ; ceci sera abordé en fin de chapitre.

(telle qu'un adjectif), ou encore une épigraphe, une dédicace, une citation, un motif, ou encore un non-dit.⁴⁷ Disséminé à travers ces occurrences, le mythe permet au texte-hôte d'être mythe littéraire (Mythocritique 82). La convention, qu'elle soit mythe, image-force ou idéologie, se manifeste à travers les mêmes occurrences (nous verrons plus loin comment elles sont essentielles à l'actualisation du consensus et au travail de lecture du public, notamment dans le cas des relations dites S-nécessaires). L'on remarquera, toutefois, que nombre de récits, et particulièrement dans la littérature populaire, contiennent des occurrences de conventions, comme les Pardaillan de Michel Zévaco ou Les Trois Mousquetaires de Dumas. Ces deux romans nomment de multiples conventions à tendance mythique et témoignent ainsi de leur volonté mythisante. Mais alors que l'œuvre de Dumas est devenue mythe littéraire, la série des Pardaillan n'a jamais exercé une fascination comparable. Le rayonnement de conventions n'est pas suffisante : même si elles sont ominiprésentes, même si elles procurent au texte la « saturation symbolique » et l' « éclairage métaphysique » de Sellier, elles ne peuvent produire un mythe littéraire. Il faut que les occurrences se rapportent à *une seule* convention, qu'elles soient constantes à travers le mythe littéraire, afin de produire, par leur unité référentielle et leurs négociations, un sous-texte au sein du mythe littéraire.

C. Irradiation de la convention : mythes littéraire et littérisé

L'approche de l'irradiation de la convention nous permet d'aborder la question du mythe littéraire et du mythe littérisé. André Siganos les distingue par la question de l'origine, le premier étant la reprise d'un texte fondateur connu tandis que le second se passe d'un hypotexte connu et connaît de nombreuses versions littéraires (voir premier chapitre). Nous souhaiterions

⁴⁷ Eco rappelle que ce n'est pas parce qu'un élément n'est pas mentionné qu'il n'est pas présent dans un texte (Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs 90).

reprendre la terminologie de Siganos tout en modifiant la signification qu'il lui donne. L'on a un mythe littérisé s'il y a présence d'une convention, si celle-ci tient du mythique, si elle consiste en la reprise d'un récit ou de fragments d'un récit et si elle est propagée de manière évidente et reconnaissable. En d'autres termes, le mythe littérisé consiste uniquement en la ré-écriture d'un mythe qu'il soit antique ou anthropologique. Sa structure est dyadique, selon le modèle type/occurrence :

Mythe (anthropologique/antique) —————> Reprise (Mythe littérisé)

« Les Ménades » de Julio Cortazar, par exemple, découle du mythe d'Œdipe qu'il entretient par sa ré-écriture. Il s'inscrit dans sa lignée, et parce qu'il n'est que son token, il ne saurait donner cours à une nouvelle tradition.

En revanche, l'on aura affaire à un mythe littéraire si la convention consiste indifféremment en un mythe, une idéologie ou une image-force, lesquels sont diffusés dans le texte selon les critères de Brunel. Ainsi, les avatars de la convention ne consistent-ils pas en la répétition ou le remaniement d'un récit ou de bribes de récit, mais ils correspondent aux propriétés de la convention. Comme il en est imprégné, le texte s'approprie leur pouvoir fascinant et fédérateur : il est le premier texte, la première pierre de toute une tradition à venir : il devient un type. C'est l'exemple des Trois Mousquetaires qui, comme nous le verrons dans les chapitres trois, quatre et cinq, est un mythe littéraire parce qu'il actualise des propriétés de Dionysos. Le schéma ci-dessous met en évidence le mode de production du mythe littéraire et la manière dont il diverge du mythe littérisé :

Texte + (convention [mythe/image-force/idéologie] + héros) → Type (mythe littéraire)

Il implique aussi l'association de la convention et du héros, point que nous développerons dans les sous-parties suivantes.

D. Récit, héros et convention

Nous avons avancé que, disséminées de manière constante, les occurrences de la convention forment un sous-texte dans le texte-hôte. Elles donnent à celui-ci une dimension mythique, certes, mais elles n'expliquent qu'en partie la fascination qu'il exerce sur le public et qui lui permet de devenir un mythe littéraire. Pierre Brunel suggère qu'il y a tout un mécanisme de répétition du mythe dans le littéraire, avec le jeu de la question et de la réponse, les couples bipolaires ou les événements (voir premier chapitre). Cette approche inféode le mythe littéraire au mythe (et nous renvoie à la question de la littérature et son infériorité par rapport au mythe) et ne lui accorde aucune souplesse. En effet, envisager le mythe littéraire sous cet angle, c'est prévoir qu'il ne peut se mouvoir à travers le temps, toute sorte de support et parmi un public varié. Or, comme nous l'étudierons dans les chapitres à venir, le propre du mythe littéraire, c'est la flexibilité. Sans elle, il ne peut survivre. « Irradiation » et « répétition » il y a, mais elles ne se situent pas là où les envisage Brunel. A bien regarder le mythe littéraire, avec son texte premier et toutes ses occurrences, on s'aperçoit qu'il existe des constantes non entre les récits mais au niveau du personnage principal (nous étudierons les caractéristiques de ces invariants dans la sous-partie à venir). N'est-ce pas lui qui fascine, plus que les aventures auxquelles il participe ? Preuve en est que les auteurs de ré-écritures ou de suites n'hésitent pas à reprendre le héros, tel qu'on le connaît, pour le faire participer à de nouvelles intrigues. Jean-Yves Tadié a écrit que

« c'est le héros qui donne sa marque au roman. Il n'y a pas de roman sur le roman sans personnage d'artiste ; pas de roman historique sans grands hommes ; quelqu'un joue toujours le rôle du policier dans le roman policier, de l'espion dans le roman d'espionnage ; il y a des aventuriers dans le roman d'aventures » (Le roman d'aventures 13). Avec lui, nous souhaiterions ajouter qu'il n'existe pas de mythe littéraire sans héros mythique : pour produire un mythe littéraire, il ne suffit pas de désigner une convention à travers la diffusion de ses occurrences. Il faut que celles-ci soient *actualisées* en se rattachant au héros et à tout ce qui l'entoure, que ce soit son environnement, son espace ou ses actions.

Si le héros est porteur du mythe littéraire, quel rôle joue le récit du texte primordial ? Nous avons précédemment affirmé à l'encontre de Sellier, que le récit n'est pas instigateur de mythe littéraire : nulle structure « ferme » ne saurait justifier l'immense fascination exercée par un texte à travers le temps et l'espace. Le récit ne constitue donc pas la substance du mythe littéraire mais il sert de support indispensable à ses héros dans le texte premier. En effet, pour que le héros ait des caractéristiques conventionnelles, il faut d'abord qu'elles soient (re-) produites par le texte. Par ailleurs, pour avoir accès au protagoniste, il est nécessaire, pour reprendre les critères d'Eco, qu'il y ait un « pacte fictionnel » entre le récit et le lectorat (Six Promenades 81). Sans lui, il n'y a pas de reconnaissance possible du héros. Le récit s'avère aussi indispensable pour connaître la nature du monde doxastique du héros (Limites de l'interprétation 211) ; l'irradiation ne saurait se faire dans le texte du mythe littéraire sans forme narrative. Enfin, la perspective textuelle contraint le lectorat à entrevoir le héros à partir d'un point de vue donné (312, 317).

Nous ne pouvons remettre en question l'utilité du récit, mais l'importance qui lui a été accordée par les comparatistes nous semble exagérée si l'on considère cinq points qui gravitent autour de deux axes : le type et le type cognitif.

a. Le héros et la catachrèse :

Le primat du héros trouve une première explication dans une figure de style qui est aussi un processus mental : la catachrèse.⁴⁸ Dans La Production des signes, Eco explique comment, aux premières écoutes d'une symphonie, l'on vit et l'on discerne chacun de ses mouvements. Puis l'oreille s'habitue, à tel point qu'elle reçoit ces mouvements comme de larges unités ; ainsi, une série de mouvements sera identifiée, ou plus exactement réduite à « la cinquième de Beethoven » ou « la musique de Brahms » (87-88). Dans le cas du mythe comme du mythe littéraire, le lectorat finit par considérer une histoire complexe comme une simple unité et la range sous un seul nom, celui du héros. En effet, on parle de Dionysos, d'Arthur ou des Mousquetaires plutôt que de se référer aux titres des récits dont ils font partie, comme Les Bacchantes, Le Morte d'Arthur ou Les Trois Mousquetaires. L'évocation du nom du héros est souvent préférée au titre du récit dont il est issu, ce qui signifie qu'il y a réduction de l'histoire à ses héros, non à son (ses) intrigue(s).⁴⁹ N'est-ce pas impliquer que les traits saillants qui marquent le plus le public sont ceux du héros et non de l'intrigue ? C'est dire que le type cognitif de chacun se rapporte au protagoniste au mépris de la narration.

⁴⁸ Parmi les définitions de la catachrèse, celle-ci est considérée comme « synecdochique,[...] métonymique, ou métaphorique [...Elle] répond à un besoin de dénomination en un seul vocable d'une réalité nouvelle ou considérée comme telle » (Dupriez 104). Eco reprend cette figure rhétorique. Il considère que les stylisations (telles qu'une adaptation musicale) sont des catachrèses, car elles sont des « textes qui ont communiqué et qui pourraient communiquer un discours complexe et qui revêtent alors la fonction de noms propres » (La Production 88).

⁴⁹ Nous sommes donc en parfait désaccord avec Brunel pour qui le récit ne saurait se réduire au nom du héros (Mythocritique 29).

b. Représentations iconographiques :

Les arts visuels de l'époque moderne sont emblématiques du processus de la catachrèse chez les iconographes : ils ne tentent pas, à la manière des urnes grecques ou de la tapisserie de Bayeux, de retracer le déroulement d'une histoire, d'un récit, mais ils représentent les héros, et ils le font à partir de leurs fonctions et propriétés. Ainsi les représentations de la Genèse qui se limitent souvent à Adam et Eve (fig. 2), leur nudité et une pomme, ou encore celles de Dionysos qui dépeignent un dieu tenant une grappe de raisin ou enfin les Mousquetaires que l'on trouve sous le signe de l'égalité et de l'unité (fig. 3).⁵⁰ Les arts visuels, donc, témoignent du type cognitif du héros chez l'artiste et peut-être aussi de sa volonté de correspondre au type cognitif du public en réutilisant des traits du héros connus de tous. Pour ce faire, les icônes renvoient au protagoniste sous la forme d'un type tronqué : seules quelques caractéristiques sont suffisantes pour le rendre reconnaissable. Le jeu entre le type et le type cognitif montre que les propriétés des héros ne sont pas enfermées dans le récit ; au contraire, elles constituent une sorte de contenu indépendant de la forme et voyageant librement d'un contenant à un autre. Ainsi l'expression n'a pas besoin d'être narrative : elle peut très bien être graphique et stylisée. Le récit n'est pas le code par excellence :⁵¹ l'image, qui ne connaît pas de déroulement dans le temps comme le processus narratif mais bien plutôt un effet de simultanété, montre qu'elle peut, elle aussi, transmettre au récepteur des valeurs conventionnelles qui fascinent le public.

⁵⁰ Nous étudierons dans les chapitres trois, quatre, cinq et six l'association de Dionysos et des Mousquetaires.

⁵¹ Certes, l'on pourra objecter que les illustrations d'Adam et Eve évoquent le récit en lui-même (l'innocence originelle illustrée par la nudité et la perte de cette même innocence symbolisée par la pomme qu'ils consomment). Idem pour Les Trois Mousquetaires dont la figure 2 correspond au chapitre IX du roman de Dumas : ils s'y jurent fidélité (avec le fameux « Tous pour un, un pour tous »). L'on pourrait penser que pour expliquer ces images, il faut nécessairement raconter le récit. Deux objections : 1. L'illustration des Mousquetaires est lisible d'elle-même ; point n'est besoin de connaissances encyclopédiques pour voir les notions d'unité et d'égalité : elles parlent d'elles-mêmes. 2. A force d'être représenté, un mythe ou un mythe littéraire ne correspond plus à un seul récit originel mais à une multitude de re-créations ; il devient en quelques sortes, complètement éclaté et ne correspond plus, en fin de compte, qu'à un TC déterminé par l'environnement culturel. Il n'est plus alors un récit, mais une série de propriétés qui continuent de fasciner. Voir le chapitre un et les sections à venir du chapitre deux. Voir aussi l'explication d'Eco sur les représentations de Dieu dans La Guerre du faux 80.

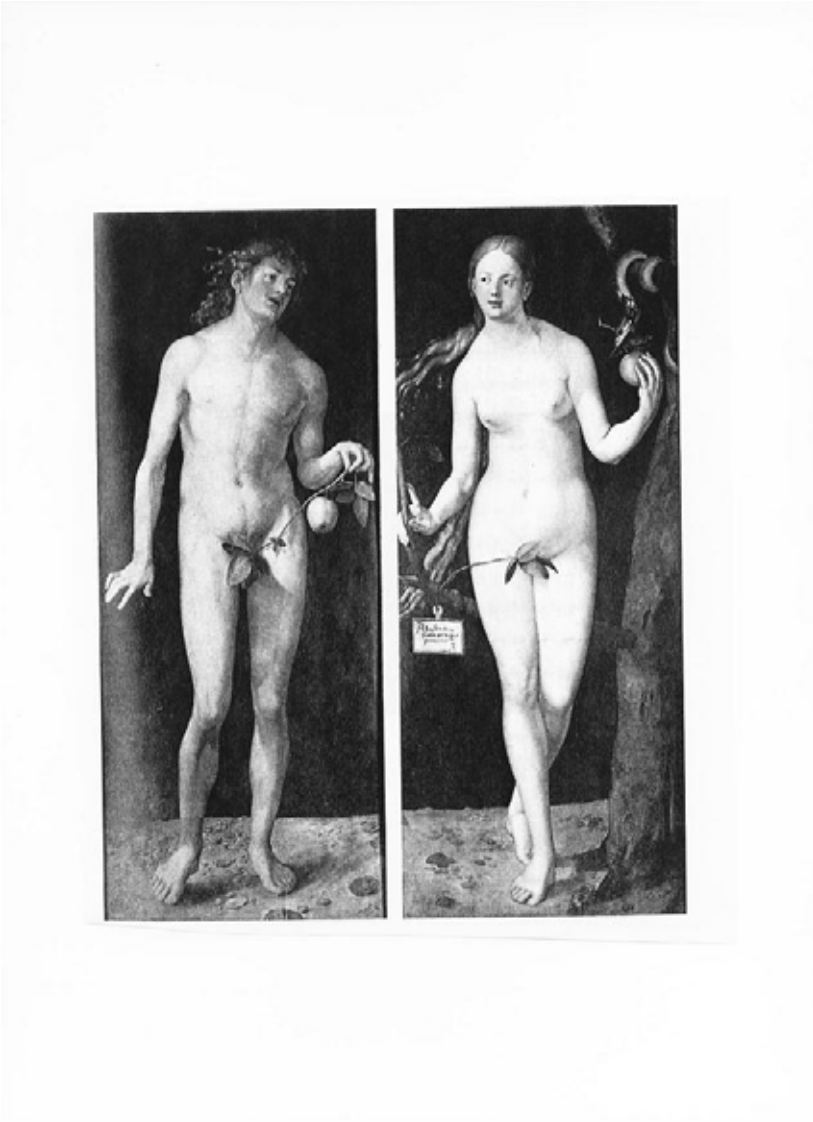


Fig. 2 : « Les Ancêtres du genre humain » d'Albrecht Dürer (1471-1528)



Fig. 3 : Affiche du film The Three Musketeers de Fred Niblo (1921)

c. *Le pouvoir évocateur du nom du héros*

Comme l'indique Michel Tournier, le héros mythique n'est pas, à l'inverse du héros de roman, prisonnier des œuvres où il apparaît (Le Vent Paraclet 189). Une fois que le mythe littéraire est né, le nom du héros ne renvoie pas à un récit particulier : Don Juan n'évoque pas la pièce de Tirso de Molina, ni celle de Molière, ni le long poème de Byron, ni le livret de Da Ponte, mais l'*idée* de Don Juan, à savoir, des propriétés qui lui sont inhérentes. Ceci implique

que le nom propre ne contient pas un désigné uniquement.⁵² Il est un contenu, il est aussi, après la catachrèse, une *antonomase vossianique* ; celle-ci permet que le « nom d'un individu soit employé par excellence comme une somme de propriétés (cet homme est un Pic de la Mirandole, ou un Hercule, ou un Judas, cette femme une Messaline, une Vénus) » (Kant 300).⁵³ Aussi la référence au héros d'un mythe ou d'un mythe littéraire par antonomase est-elle évocatrice auprès de tout destinataire qui en a déjà un type cognitif, par opposition au nom d'un héros littéraire qui peut ne rien suggérer : « c'est un Hercule » indique systématiquement une référence à la force, tandis que « c'est un Pardaillan » dépend de l'encyclopédie de l'instance réceptrice, à savoir, l'expression renvoie à des connaissances livresques que le lectorat ne possède pas forcément.⁵⁴

d. Le type cognitif du héros est supérieur au type cognitif du récit :

C'est ce que nous permettent d'inférer les représentations iconographiques, la catachrèse et l'antonomase. L'on pourra expliquer la position du type cognitif du héros et celui du récit par

⁵² Dans une perspective autre, Todorov décrit la construction des propriétés du héros, ce qui nous intéresse dans le cadre du texte premier d'un mythe littéraire, c'est-à-dire, avant que le héros ne se soit émancipé de son récit d'origine. Todorov distingue d'abord le personnage du caractère, une différenciation qui est d'importance dans la mesure où tout héros mythique est caractère : « tout personnage n'est pas un caractère. Le personnage est le segment de l'univers spatio-temporel représenté, sans plus : il y a personnage dès qu'une forme linguistique référante (nom propres, certains syntagmes nominaux, pronoms personnels) apparaît dans le texte à propos d'un être anthropomorphe. En tant que tel, le personnage n'a pas de contenu : quelqu'un est identifié sans être décrit. On peut imaginer – et il existe – des textes où le personnage se limiterait à cela : être l'agent d'une série d'actions. Mais dès que surgit le déterminisme psychologique, le personnage se transforme en caractère : il agit ainsi parce qu'il est timide, faible, courageux, etc. Sans déterminisme (de cette espèce), il n'y a pas de caractère » (Poétique de la prose 183). Todorov ajoute que la continuité du caractère est assurée grâce à son nom propre ; à partir de là, le caractère peut évoluer, avoir des comportements contradictoires : il reste le même grâce à son nom.

⁵³ On ne peut s'empêcher de penser à Pierre Brunel qui ne mentionne pas l'antonomase mais « le démon de l'analogie », soit le besoin qu'a le public de toujours comparer un héros à un héros mythique et d'en parler comme d'un « nouvel Achille », « un nouvel Hector » (Dictionnaire des Mythes littéraires 12).

⁵⁴ Notons au passage qu'Eco différencie le type cognitif d'un récit de celui d'un individu que l'on connaît. Il soutient qu'à l'inverse d'un individu vivant, l'individu formel (il entend par là un livre) doit garder tous ses CN pour rester le même. Ailleurs, il affirme que nous saisissons de préférence les aspects saillants d'une personne et que « ce sont ces saillances que nous mémorisons avec le plus grand soin » (214). Or l'iconographie des Trois Mousquetaires montrent bien que ce sont ces saillances, et non les récits, que d'autres consciences créatrices ont retenues et retransmises. Ainsi, dans le cadre d'un personnage mythique, l'on sait que ce n'est pas forcément l'évolution du personnage que l'on retient (Eco parle du déroulement dans le temps) mais ses traits principaux, ses propriétés.

rapport au temps. On a vu que dans le texte originel, le récit présente le héros et lui attribue des propriétés qui sont autant d'occurrences conventionnelles : il est son support. Bien que récit et héros soient d'abord nécessairement liés, ils aboutissent à la construction de deux types cognitifs distincts. En effet, le type cognitif du récit se présente à nous dans le temps (puisque l'histoire se déroule dans une période déterminée et sur plusieurs pages), tandis que les traits du héros nous apparaissent de manière simultanée. Ainsi, nous pouvons très bien avoir un type cognitif tronqué d'un récit, à savoir, on en a oublié une partie parce que notre mémoire de lecteur l'a élaguée ; l'on peut être exposé à un pan du récit et être incapable de le reconnaître. Inversement, l'effet de simultanéité permet de reconnaître systématiquement un héros mythique (par l'évocation de son nom, par des propriétés ou par une icône).⁵⁵ Avec la supériorité du type cognitif du héros sur celui du récit, ce dernier disparaît derrière le protagoniste : c'est le héros qui fait le mythe.

e. Le héros devenu convention vis-à-vis de son récit et de son auteur

Lorsqu'un héros peut se détacher de son récit d'origine, voyager librement d'un contenant à un autre et être reconnu du public à partir de son nom, c'est qu'il a été enregistré par la culture : il est devenu un type aux nombreuses occurrences disséminées dans l'espace culturel, un phénomène dont chacun possède un type cognitif. En ceci, les héros de mythes et de mythes littéraires semblent partager un même statut : ils sont conventions. En tant que tel, ce sont eux qui font perdurer les mythes auxquels ils appartiennent. L'on se rappelle qu'à l'inverse du mythe, le mythe littéraire doit avoir un auteur et un texte premier connus dont il s'émancipe. Dans un mouvement inverse, le héros peut aussi porter le récit dont il est issu dans la culture et la postérité ; il s'en fait non seulement le pilier, mais il permet encore de donner un nom à son

⁵⁵ On se rappellera que la culture accueille nombre d'avatars du mythe littéraire, des avatars qu'elle entretient par la très riche iconographie des héros (voir Kant 205), ce qui favorise l'effet de simultanéité.

auteur. En effet, même si celui-ci est tombé dans l'oubli, il suffit que l'on associe son nom à celui de ses héros pour justifier de son statut d'auteur, de sa « fonction », dirait Michel Foucault.⁵⁶

E. Identification des propriétés du héros du mythe littéraire

Le héros est catalyseur de propriétés essentielles mais comment au juste se rattachent-elles à lui ? Nous souhaiterions, dans un premier temps, aborder les notions de propriétés selon la terminologie d'Eco, pour ensuite modifier leur définition dans le cadre du mythe littéraire. Le sémioticien explique qu'au niveau discursif et dans le processus de lecture, le public a affaire à deux types de propriétés : les propriétés accidentelles et les propriétés essentielles. Ces deux catégories peuvent être 1. attribuées explicitement aux personnages par le texte ou 2. inférées aux personnages par le lecteur en fonction de leurs actes ou de leurs caractéristiques. Mais alors que le public retient les propriétés essentielles parce qu'elles lui semblent utiles à l'histoire, il narcotise les propriétés accidentelles car il juge qu'elles n'apportent rien à l'intrigue. Par exemple, que Julien Sorel tire sur Madame de Rênal en levant son pistolet alors qu'elle baisse la tête est une propriété accidentelle parce qu'elle ne change rien, tandis que la tentative d'assassinat donne un tournant à l'histoire et s'avère essentielle (Kant 333). Les propriétés essentielles se manifestent au niveau discursif, mais elles connaissent une extension, c'est-à-dire qu'elles sont actualisées, au niveau narratif avec les relations S-nécessaires ; parce qu'elles servent de base à ce type de rapport, celui-ci ne peut les contredire. Définies comme « réciproquement définitoires avec d'autres personnages » (332), les relations S-nécessaires

⁵⁶ Voir « Qu'est-ce qu'un auteur ? » de Foucault. Ce point sera illustré dans le dernier chapitre où l'on montrera, à partir du rapport dit « d'attribution » que ce sont les Mousquetaires qui ont produit leur auteur.

déterminent leur rôle vis-à-vis des autres personnages : leur position actantielle (Adjuvant, Opposant, Destinateur, Destinataire » (Lector 206).

Dans le domaine du mythe littéraire, nous avons proposé que toute convention dépend de la mémoire du public, qu'elle survit selon les tris que celle-ci a effectués, qu'elle se manifeste sous la forme d'occurrences et que ces dernières se rattachent au héros. Ce qui revient à dire que tant que le mythe, l'idéologie ou l'image-force est vivant(e) dans l'imaginaire social, le lectorat est en mesure de repérer ou d'inférer – consciemment ou non – ses manifestations au sein du texte du mythe littéraire : il les retient, non parce qu'elles apportent quelque chose à l'intrigue, mais *parce qu'elles le fascinent* ; comme elles se rattachent au héros, elles donnent à ce dernier sa dimension mythique (nous nous écartons donc ici d'Eco pour qui le récit prime sur le héros) et permettent ainsi au texte de devenir mythe littéraire. Afin de reconnaître ou d'attribuer au héros des caractéristiques conventionnelles, le lectorat use de propriétés essentielles, puis S-nécessaires qui jouent doublement de sa mémoire : il doit d'abord se souvenir d'éléments conventionnels extérieurs au texte,⁵⁷ pour ensuite retenir leurs occurrences au cours de sa lecture. En revanche, si la convention est morte et ne fait plus partie du paysage culturel, le public ne leur prête attention parce qu'elles n'exercent aucune fascination sur lui : il les narcotise, à la manière des propriétés accidentelles. De mythiques, les héros deviennent de simples protagonistes.

Tout comme elles sont définies par Eco dans le cadre du mythe littéraire, les propriétés essentielles du mythe littéraire dépendent de la façon dont elles sont attribuées au héros par le niveau discursif ou dont elles sont dégagées par le lecteur. A leur différence, elles sont porteuses de manifestations d'un mythe, d'une idéologie ou d'une image-force présent(e) dans l'environnement social. Comme elle a voyagé dans le temps et l'espace, la convention a subi des

⁵⁷ Et cela, consciemment ou non, puisque comme on le verra plus bas, le public est entouré de mythes, d'images-forces et d'idéologie dont il subit la fascination sans toujours s'en rendre compte ; dans ce cas, il ne peut reconnaître la convention à proprement parler, mais il la perçoit.

modifications et n'est souvent reconnaissable qu'à partir de certaines caractéristiques (les contenus nucléaires). Ce sont ces traits-là dont jouent les propriétés essentielles, à savoir, elles se rapportent à la convention sur la base d'un type tronqué ; elles jouent ainsi d'une reconnaissance inconsciente, partielle ou totale du mythe, de l'image-force ou de l'idéologie, selon les compétences encyclopédiques des consommateurs. Ainsi, dans les Mousquetaires, d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis aiment le vin et la bonne chère, et l'on est en mesure de leur attribuer un côté dionysiaque. On verra plus loin que le public peut aussi reconnaître la convention alors qu'il est incapable de la nommer ou qu'il peut encore construire la référence.

Nous avons affirmé que les occurrences doivent être actualisées en se rattachant au héros et à tout ce qui l'entoure ; les propriétés essentielles désignent le héros à travers les occurrences conventionnelles, elles agissent comme une sorte de vecteur, pourtant, elles ne permettent pas, à elles seules, d'actualiser complètement sa dimension mythique ; on le voit avec le Pardaillan de Zévaco qui, à l'instar des protagonistes de Dumas, aime faire ripaille et n'en est pas pour autant un héros mythique. Pour ce faire, il est besoin des relations S-nécessaires pour lesquelles les propriétés essentielles sont une étape indispensable. De ce type de rapport découle la convention, ce qui implique qu'elle n'a pas besoin d'être nommée explicitement dans l'énoncé : elle est perçue lors du travail de lecture à travers les liens entretenus par les héros et d'autres personnages, dans leur qualité d'actants. Par exemple, les relations que les Mousquetaires entretiennent tant au sein de leur groupe qu'avec les autres personnages sont décrites sur des centaines de pages, pourtant, ce qu'on en retient, c'est qu'elles consistent en des jeux d'apparence et de révélation, de destruction et de libération, bref, en des caractéristiques dionysiaques. Ceci nous amènera plus tard à considérer les relations S-nécessaires en tant que contenus nucléaires qui permettent aux lecteurs de se construire un type cognitif du héros. Aussi

émettons-nous l'hypothèse que les propriétés S-nécessaires permettent une double actualisation : d'abord par les héros qui, par la manière dont ils se définissent vis-à-vis des autres personnages, incarnent des traits conventionnels ; ensuite, par les lecteurs qui, lors du travail de lecture, perçoivent la dimension mythique des héros. Leur coopération est indispensable.

III La coopération du lectorat

1. Reconnaissance et référence

Pour que les propriétés conventionnelles du héros lui donnent sa dimension mythique, il faut non seulement qu'elles soient irradiées dans le texte premier du mythe littéraire, mais aussi que le lectorat puisse les actualiser : il n'est point de héros mythique sans la reconnaissance du public. Ceci implique que les compétences encyclopédiques du lectorat entrent en jeu. Avant de poursuivre, rappelons la nature de « l'encyclopédie », telle que la définit Eco.

Notre conscience sémiotique est composée de deux modèles abstraits qui se proposent d'en décrire la forme : le dictionnaire et l'encyclopédie. Le dictionnaire s'efforce de décrire la connaissance en des termes exclusivement linguistiques (Le Signe 144) ; il est limité en ce qu'il enregistre uniquement des rapports entre hyponymes et hyperonymes ou des relations de genre à espèces (Limites 157). Aussi est-il composé de catégories hiérarchiquement organisées (Kant 231), donnant au public la capacité de classer et répondant ainsi à son besoin de penser par *generalia*. En revanche, l'encyclopédie est désordonnée : elle est composée de descriptions complexes et d'une multitude d'informations (231), elle implique des connaissances synthétiques (Limites 157) et rend compte de notre connaissance du monde (Le Signe 144). L'on pourrait croire que le dictionnaire est plus répandu chez un public à la culture et au sens critique limités, tandis que l'encyclopédie serait davantage utilisée par des consommateurs au vaste savoir.

Pourtant, la capacité de répertoire appartient aux érudits et n'a bien souvent aucun pouvoir évocateur (Kant 232) : les descriptions du genre, « Famille de mammifères de l'ordre des carnivores, digitigrades, à griffes non retractiles, possédant des molaires broyeuses » (Larousse classique) ne suggèrent rien auprès d'un public non spécialiste, tandis qu'une description encyclopédique telle que « possède quatre pattes et une queue ; aboie ; meilleur ami de l'homme » désignera d'emblée le chien : elle permettra la reconnaissance.

Bien qu'Eco ne la décrive pas en ces termes, la reconnaissance correspond au terme de *recognition* dans son sens philosophique : « Acte par lequel l'esprit reconnaît un objet en l'identifiant à un objet antérieurement perçu et fixé dans la mémoire » (Dictionnaire Hachette CD-ROM.) Cet objet « fixé dans la mémoire », c'est, dans le mythe littéraire, le type cognitif de la convention, un type cognitif souvent tronqué parce que le public l'a formé à partir de certaines propriétés que la culture environnante a perpétuées ou éliminées. Le processus de la reconnaissance est toujours triadique en ce que le lectorat passe « d'une présence (perception actuelle), à travers un modèle, à une absence (perception passée) » (Limites 249). En d'autres termes, il remarque la présence de la convention, il la rapproche de son TC qu'il a formé dans le passé.

A la suite d'Aristote qui, déjà, voyait en la reconnaissance une source de plaisir pour le public, Michel Tournier affirme, dans son étude du mythe, que « le lecteur du bon écrivain ne doit pas découvrir des choses nouvelles à sa lecture, mais reconnaître, retrouver des vérités, des réalités qu'il croit en même temps avoir pour le moins soupçonnées depuis toujours. (Le Vent Paraquet 205). En quelque sorte, le philosophe sous-entend une production et une réception idéales en évoquant le talent de l'écrivain, son habileté à fournir des éléments mythiques au lectorat qui, en retour, sera capable de les percevoir. Il est vrai que le texte premier du mythe

littéraire use de la *présupposition*, à savoir, il attribue des connaissances à son destinataire, il compte sur ses compétences encyclopédiques, de même qu'il partage avec lui des accords basés sur des croyances communes (Limites 311) : « les présuppositions font partie de l'information donnée par un texte ; elles sont sujettes à un accord réciproque de la part du locuteur et de l'auditeur, et elles forment une sorte de cadre textuel qui détermine le point de vue à partir duquel le discours sera développé » (313). Est-ce à dire que le récepteur est systématiquement en mesure de les percevoir ?

Parce que les compétences encyclopédiques du lectorat sont présupposées (et plus ou moins ciblées) la reconnaissance des apparitions conventionnelles, et donc de la dimension mythique du héros, est *théoriquement* inévitable. Cette reconnaissance est composée de deux types que nous qualifierons d'explicite et de non-explicite.

- *Explicite* : le destinataire averti reconnaît dans le texte des *tokens* consensuels comme appartenant à un mythe, une idéologie ou une image-force donné(e). Par exemple, dans le cadre des Trois Mousquetaires, ce lecteur remarquera explicitement la présence de Dionysos et la façon dont il se rattache aux quatre héros.
- *Non-explicite* : le lecteur reconnaît les manifestations de la convention parce qu'elles correspondent à la disposition mentale de son époque (fascination de l'époque pour le mythe, l'idéologie ou l'image-force ; nombreux avatars dans l'environnement culturel), pourtant, il est incapable de la nommer soit parce que ses connaissances encyclopédiques ne sont pas suffisamment développées, soit parce que ces occurrences correspondent à des éléments faisant partie du paysage culturel, des éléments qui, comme l'ont montré les sociologues (voir premier chapitre), se

fondent et se confondent avec l'environnement, à tel point que le public subit sa fascination sans s'en apercevoir ; il est alors incapable de nommer cette convention tant dans son univers propre que dans celui du héros mais il reste en mesure de reconnaître la dimension mythique de celui-ci.⁵⁸

Théoriquement, donc, la reconnaissance est immanquable. Est-on pourtant en droit de l'affirmer dans le cadre d'un public ignorant la convention inhérente au mythe littéraire ? Comme, par exemple, des destinataires issus d'une culture à laquelle elle est étrangère ? L'on sait, avec Lévi-Strauss, que des civilisations n'ayant rien ou peu en commun, comme les civilisations Indoue, sud-américaine et islamique partagent des mêmes principes (voir Tristes Tropiques, neuvième partie [449-97]). Caillois lui-même montre qu'il existe des interférences entre mythes (26), et comme nous le verrons avec Dionysos, son culte connaît des dialogues avec le christianisme. Toutefois, les coïncidences mythiques et culturelles ne prouvent ni ne justifient complètement l'acte de la reconnaissance. De même qu'un public jeune et inexpérimenté (nous pensons au lectorat des Trois Mousquetaires aux XX^e et XXI^e siècles qui est plus souvent composé d'enfants ou d'adolescents que d'adultes) n'est peut-être pas suffisamment empreint du consensus culturel environnant pour le reconnaître dans le héros du mythe littéraire.

La fascination qu'exerce le mythe littéraire auprès de tout public, qu'il soit jeune ou d'un pays lointain, ne peut s'expliquer exclusivement par la reconnaissance. En revanche, la référence comme construction pallie l'absence de compétence encyclopédique. Le destinataire peut très bien ne pas connaître le référent utilisé par le locuteur, mais il le comprend parce qu'il

⁵⁸ Nous prenons ici en compte la perspective de Pessin : « Le mythe n'existe donc que comme virtualité entre ceux qui en fréquentent les éléments partiels. Ce n'est que dire que le véritable lieu d'élaboration du mythe, c'est la société, et que le mythe est un fait social [...] Lorsque l'on constate l'absence de tradition d'un récit, son élaboration se réalise dans la circulation, l'échange et le partage de bribes mythiques [...Le mythe] n'existe guère sous forme explicite et complète ; son expression n'est que partiellement consciente : symboles, séquences de mythes traversent le savoir des hommes sans s'organiser le plus souvent en une trame cohérente. Cette cohérence pourtant existe et fonctionne à un niveau inconscient » (48).

feint d'en être informé : son imagination, et avant tout sa coopération, le laisse l'appréhender. Pour Eco, il n'est point d'acte de référence effectué complètement à l'aveuglette : le destinataire tâtonne dans un premier temps, mais il finit par saisir pleinement le signifié d'un terme grâce à la négociation qu'il entame avec le texte (Kant 337). Aussi, et parallèlement à la question de la reconnaissance, peut-on émettre l'hypothèse selon laquelle le lectorat du mythe littéraire prétend d'abord connaître les occurrences conventionnelles qui entourent le héros⁵⁹ pour ensuite les négocier avec le texte (d'où l'utilité du récit comme support du héros), et enfin les comprendre et les embrasser pleinement : pour les vivre. Il est bien entendu que le public éprouve alors une fascination *après* son travail de coopération, et cela à la condition que ses dispositions morales ne soient pas opposées à la convention.

2. Le mythe littéraire génère-t-il un lecteur modèle ?

Qu'il s'agisse de la reconnaissance explicite ou non-explicite, ou encore de la référence comme contrat entre le lecteur et le texte, la référence aux propriétés rattachées au héros est finalement toujours saisie par le public : le voyage du héros du mythe littéraire à travers les époques et par-delà les frontières témoigne de la dimension mythique que le lectorat veut bien lui accorder. Pour qu'il y ait reconnaissance des caractéristiques mythiques du héros, pour que le public feigne de connaître le référent, il faut avant tout qu'il collabore avec le texte.⁶⁰ Peut-on

⁵⁹ Ici, une inconsistance théorique: dans Lector, Eco suggère que "l'hypothèse formulée sur le genre narratif détermine le choix constructif des mondes de référence" (207) ; la connaissance du genre littéraire par le public permet à ce dernier d'ajuster son « attention coopérative ». Dans le cadre du mythe littéraire, rien n'indique au lectorat qu'il lit un texte « mythique » : les Mousquetaires est connu et présenté comme un roman d'apprentissage, d'aventures, populaire et historique. C'est donc au lectorat d'inférer, en fonction du texte et de ses occurrences conventionnelles, la nature mythique du héros – et du texte.

⁶⁰ Précisons que par coopération textuelle, Eco n'entend pas « l'actualisation des intentions du sujet empirique de l'énonciation », c'est-à-dire l'auteur, mais « des intentions virtuellement contenues par l'énoncé » (Lector 78).

alors affirmer, en fonction des définitions d'Eco, que le mythe littéraire produit une lecture idéale ?

Eco distingue deux types de lecteurs : le lecteur empirique et le lecteur modèle. Le lecteur empirique est un type de public qui peut ou non coopérer avec le texte, c'est-à-dire qu'il ne saisit pas toujours son intention. René de Chateaubriand illustre à merveille le décalage entre la production de sens par le texte et sa réception. L'intention du texte (et de l'auteur dans la préface d'Atala et sa correspondance) montre tout au long du récit que le nombrilisme du jeune homme, son inoccupation, la façon dont il se déresponsabilise et ses jérémiades continues témoignent d'une faiblesse de caractère inacceptable.⁶¹ Les lecteurs de l'époque, pourtant, ignorèrent les jugements négatifs contenus dans le récit, ils se reconnurent en René pour enfin se réclamer du héros et de son auteur. Le lecteur empirique n'est pas prévu par le texte : il peut, par exemple, ne pas lire de manière économique, c'est-à-dire qu'il s'attarde sur des détails mineurs de l'histoire à laquelle il donne un sens, une interprétation qu'elle ne suscite pas. C'est ce dont Eco accuse, entre autres, les alchimistes⁶² et les déconstructionnistes (Limites 51-122). Il met en garde contre *l'utilisation* du texte qui se veut interprétative (c'est-à-dire, définie par le texte, sa logique interne, ses isotopies, ses topics) alors qu'elle résulte de la manière dont le lecteur lit le texte avec ses désirs propres et ses intentions ; ainsi Proust qui lisait l'horaire des chemins de fer

⁶¹ Dans sa préface d'Atala de 1805, Chateaubriand expose qu'il a écrit René « pour effrayer les jeunes hommes qui, livrés à d'inutiles rêveries, se dérobaient criminellement aux charges de la société. Cet épisode sert encore à prouver la nécessité des abris du cloître pour certaines calamités de la vie, auxquelles il ne resterait que le désespoir et la mort, si elles étaient privées des retraites de la religion » (44). Le propos de Chateaubriand trouve son écho dans le jugement du père Souël : « rien ne mérite, dans cette histoire, la pitié qu'on vous montre ici. Je vois un jeune homme entêté de chimères, à qui tout déplaît et qui s'est soustrait aux charges de la société pour se livrer à d'inutiles rêveries [...] Que faites-vous seul au fond des forêts où vous consommez vos jours, négligeant tous vos devoirs ? [...] Quiconque a reçu des forces, doit les consacrer au service de ses semblables » (183).

⁶² Et plus exactement, ceux qui utilisent le discours alchimique. « Le discours alchimique est le discours [...] où l'auteur parle des thèses des autres alchimistes pour les homologuer par rapport à son propre discours [...] Ce discours appartient [...] à la semiosis hermétique – parce que :
– non seulement il repose sur l'idée de la sympathie et de la ressemblance universelle, mais il transfère ce principe sur le langage, verbal et visuel, en affirmant que chaque mot et chaque image ont le signifié de plusieurs autres ;
– sur la base de ce critère, il fait glisser continuellement son propre sens » (Limites 91).

et voyait dans les noms de lieux du Valois des échos du voyage de Nerval à la recherche de Sylvie (Lector 74).

Le lecteur modèle a plusieurs identités. Il est, tout d'abord, le lecteur idéal et virtuel auquel pense l'auteur lors de sa rédaction d'un texte : l'écrivain, en imaginant son public et en présupposant ses connaissances et sa coopération, présume que ses intentions en seront comprises. Le lecteur modèle est encore soit *produit*, soit *prévu*, non plus par l'auteur, mais par le texte, celui-ci pouvant générer un message divergeant de celui de l'écrivain à cause de sa production de sens qui agit en dehors de la volonté de son auteur; on parle alors d'*intentio operis*. Eco distingue ainsi le *Lecteur Modèle naïf* du *Lecteur Modèle critique* et les définit en ces termes : « Nombre d'œuvres littéraires (les romans policiers, par exemple) présentent une stratégie narrative astucieuse, qui *génère* un Lecteur Modèle naïf prompt à tomber dans les pièges du narrateur [...] mais en général, elles *prévoient* aussi un Lecteur Modèle critique, capable d'apprécier, à *une seconde lecture*, la stratégie narrative qui a configuré le lecteur naïf de premier degré » (Limites 227 ; c'est moi qui souligne). Le lecteur Modèle critique est un « lecteur sémiotique » parce qu'il démonte les mécanismes du texte (36).

Si l'on devait expliquer la coopération du public du mythe littéraire en laissant inchangés les types de lecteur modèle proposés par Eco, ce serait le lecteur naïf que l'on choisirait parce qu'il saisit ce que le texte lui dit de percevoir : il se laisse manipuler et collabore pleinement avec l'énoncé. L'on pourrait alors supposer que le lecteur du mythe littéraire appréhenderait systématiquement la dimension mythique du héros grâce à la stratégie du texte premier ; celui-ci produirait sa lecture et expliquerait pourquoi un mythe littéraire est perçu en tant que tel dans l'espace et le temps. Toutefois, le lecteur modèle naïf n'est pas sans poser problème. Dans sa définition, Eco compte sans certaines connaissances encyclopédiques du lecteur ; il parle d'un

public qui « tombe dans les pièges » tendus par le texte, mais il ne fait pas cas, par exemple, aux *inférences de scénarios intertextuels* qu'il étudie dans un ouvrage antérieur, Lector in fabula. Au fil de ses lectures, le public acquiert une certaine connaissance des types de scénarios employés dans des récits, comme par exemple, le scénario motif de la jeune fille persécutée où sont déterminés les acteurs (la jeune fille et le séducteur), les séquences d'actions (séduction, capture, torture) et même certains décors, comme les châteaux (103). Pour expliciter la production du lecteur naïf, Eco évoque les romans policiers. Pourtant, tout lecteur assidu de ce type d'énoncé finit toujours par être en mesure d'anticiper et de deviner les articulations du récit grâce aux scénarios qu'il a retenus de ses lectures précédentes, à savoir, grâce à ses connaissances livresques. Il existe encore d'autres types d'inférences, comme les *inférences de scénarios communs* aussi connus sous le nom de *frames* : ce sont là des situations stéréotypes de notre expérience (comme une fête d'anniversaire, aller au supermarché, etc.) auxquelles nous pensons lors de notre lecture. Van Dijk définit les *frames* comme des éléments de « *connaissance cognitive* [...] des représentations du 'monde' qui nous permettent d'effectuer des *actes cognitifs* fondamentaux comme les perceptions, la compréhension linguistique et les actions » (100 ; c'est moi qui souligne). On ne peut, bien sûr, que faire la relation entre les *frames* et les types cognitifs. Les deux types d'inférences provenant non de l'intérieur de l'énoncé mais du monde extérieur, le lecteur naïf ne saurait donc être entièrement et systématiquement « généré » par le texte, à moins qu'il ne soit complètement virtuel, un état que l'on ne peut supposer au public du mythe littéraire.

En effet, nous avons vu que le lecteur prend connaissance du mythe littéraire soit à partir de ses occurrences, soit à partir du texte premier. Dans ce dernier cas, le public entame sa lecture en ayant des attentes pré-déterminées par les avatars du mythe auxquels l'a exposé son

environnement culturel, à moins que ses compétences encyclopédiques ne soient limitées et qu'il n'ait jamais entendu parler du mythe littéraire ; ce sera le jeune public des Trois Mousquetaires, ou encore un lectorat provenant d'une culture complètement étrangère ou plus simplement, le public original de la première publication des Mousquetaires, en 1844. L'on sait encore que pour qu'il y ait mythe littéraire, le public doit reconnaître la convention utilisée pour désigner le héros et celle-ci trouve son origine à l'extérieur du texte, mais elle agit *en lui* grâce à la collaboration du lectorat. On se rappelle enfin que dans le cas où le public ne connaît pas la convention, sa coopération lui permet d'en saisir la référence en la construisant. On ne peut nier la coopération évidente du lectorat vis-à-vis du mythe littéraire, mais il est impossible de parler de « production » d'un lecteur modèle sachant que le mythe littéraire joue toujours d'une manière ou d'une autre d'éléments extérieurs au texte et à la lecture. De même que l'on ne peut miser sur un public virtuel dans le cadre non d'un simple texte littéraire, mais du phénomène culturel qu'est le mythe littéraire, un phénomène qui dépend du grand public, à savoir, de toutes sortes de lecteurs empiriques.

La conciliation des lectures empiriques et modèles semble possible, et je souhaiterais proposer l'hypothèse d'un *lecteur modèle restreint* qui ne soit pas virtuel mais de chair et d'os : empirique. *Modèle*, parce que quelles que soient ses compétences encyclopédiques, il est capable de comprendre, de repérer la référence (par sa reconnaissance ou sa construction). Sa coopération ne vient pas d'une bonne volonté : elle est *forcée* par la stratégie textuelle du mythe littéraire, laquelle consiste à désigner le héros à travers l'irradiation d'occurrences de la convention. Eco a montré que dans Les Mystères de Paris – un autre mythe littéraire –,⁶³ la redondance dans l'énoncé entraîne la coopération du lectorat (De Superman au surhomme 58-

⁶³ Ce mythe littéraire n'a pas survécu parce qu'outre le style de l'auteur qui a mal vieilli, sa convention dominante, une idéologie paternaliste bourgeoise utopico-réformiste, est morte.

59), et c'est, d'une certaine manière, ce dont joue la convention : elle est répétitive, à tel point que le public n'a d'autre choix que de la *repérer*. *Restreint*, parce que pour actualiser la convention, c'est-à-dire, pour donner au héros sa dimension mythique et donc contribuer à la production et à l'entretien du mythe littéraire, le lecteur doit avant tout éprouver une fascination pour la convention rattachée au héros. Le jour où la convention n'exerce plus aucune fascination dans la culture environnante, ses occurrences dans le texte ne sont plus vécues du public ; le héros n'a alors plus d'envergure mythique, le mythe littéraire n'exerce plus de fascination, et sombre dans l'oubli. *Restreint* encore, parce que ce lectorat, étant empirique, ne peut automatiquement « tomber dans les pièges » ni saisir toute la stratégie textuelle. Ainsi, Les Trois Mousquetaires critique fortement le système monarchique (lequel était en place lors de sa parution) et préconise un système républicain : les personnages de sang bleu, qu'il s'agisse de la reine Anne d'Autriche, de son amant Buckingham ou du roi, sont faibles, égoïstes et traîtres à la nation par opposition aux quatre loyaux et courageux compagnons dont le microcosme met en pratique les trois principes de la République : liberté, égalité, fraternité. Cette revendication politique présente tout au long du récit passe inaperçue auprès d'une très grande majorité du public, qu'il s'agisse de la censure sous Louis-Philippe, du directeur du Siècle (où fut publié les Mousquetaires) ou encore des réalisateurs qui ne mettent pas en scène l'intention politique du texte. Le lecteur modèle que nous proposons est donc *restreint* parce qu'il n'est pas à même de coopérer avec toutes les intentions du texte.

En somme, le lecteur modèle *restreint* permet la production du mythe littéraire, il entraîne (ou non) sa pérennité, mais il constitue aussi un autre moyen de différenciation entre le mythe littéraire et le simple texte littéraire. Il indique aussi que le rapprochement est possible entre le mythe et le mythe littéraire. Comme nous l'envisagerons dans le chapitre six, le public d'un

mythe fondateur est composé de toute sorte de communautés. La pluralité des lecteurs/auditeurs n'empêche pas une compréhension, une perception commune du mythe, c'est-à-dire qu'en fin de compte, avec toute sa diversité, le public a un type cognitif collectif du mythe. La même chose peut être dite du mythe littéraire : quel que soit son *habitus*, le lectorat perçoit la nature mythique des héros parce que les traits conventionnels de ces derniers sont mis en avant, assenés et considérés comme fascinants. A partir des caractéristiques des protagonistes, le public est en mesure de construire un même type cognitif.

Conclusion

Qu'il soit connu ou non, le récit fondateur existe, et les textes qui font partie du mythe littéraire sont ses tokens. Ces derniers sont parfois tellement éloignés de leur type qu'il en est difficilement reconnaissable ; le référent, quant à lui, est mis à mal, entre l'histoire première qui a parfois peu à voir avec ses reprises, et les avatars qui ne présentent que quelques similitudes entre eux. Les divergences des tokens illustrent la mouvance du mythe littéraire, toujours renouvelé, et par conséquent, leur émancipation par rapport au récit premier et à son auteur. Cependant, il est des constantes qui regroupent toutes ces occurrences en un même ensemble, et qui les relient, finalement, au texte originel. Elles permettent au public de se construire un type cognitif et de rendre le référent stable. Ces invariants trouvent leur source dans les manifestations d'une convention au sein du récit primordial. Par convention, nous entendons tout mythe, toute idéologie ou toute image-force, c'est-à-dire, tout phénomène ayant un pouvoir séducteur et fédérateur. Bien sûr, la société peut, à un moment donné, s'en détacher, ce qui implique que le jour où la convention est abandonnée, le mythe littéraire se dévitalise. L'évocation d'un mythe, d'une idéologie ou d'une image-force se doit d'être actualisée, et le

récit le lui permet doublement, d'abord avec le héros, ensuite par le lecteur. Le texte originel attribue à son protagoniste des caractéristiques consensuelles, c'est-à-dire qu'elles viennent de l'extérieur et énergisent le personnage. Elles jouent de la mémoire et du savoir du public : pendant son travail de lecture, ce dernier est en mesure de retenir puis d'inférer les traits conventionnels du héros. En d'autres termes, le lectorat coopère pleinement avec le récit, lui donnant toute sa dimension mythique. Sa collaboration ne vient pas de sa bonne volonté mais bien plutôt du fait qu'elle soit forcée par la stratégie textuelle. Ainsi, il est non seulement capable de reconnaître consciemment ou non la convention dans le héros, il peut aussi, dans le cas où il provient d'une culture éloignée, construire la référence et pallier à son manque de compétence encyclopédique.

Une fois que le héros mythique a été généré par le texte, les artistes qui sont tombés sous son charme se chargent de le perpétuer à travers toute sorte d'avatar. Films, icônes, musique, reprises romanesques, etc., le rendant toujours plus mouvant et plus indépendant de sa source quand il s'agit du récit où il est reproduit ; mais ils renforcent sa constance dans ses propriétés et dans sa relation à son support d'origine. Les reproductions du héros le disséminent et l'inscrivent dans le paysage culturel, lui permettant de devenir à son tour une convention : comme le mythe, l'idéologie ou l'image-force dont il a repris les particularités, il est partout, connu de tous et reconnaissable sur la base d'un type tronqué. Les chapitres à venir prendront pour objet d'étude Les Trois Mousquetaires d'Alexandre Dumas père et, après avoir étudié la convention qui leur a injecté leur dimension mythique, celle de Dionysos, ils s'intéresseront à son irradiation dans le roman. Enfin, ils montreront, à travers des avatars cinématographiques, événementiels, iconiques et langagiers, comment d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis, énergisés par la divinité, sont devenus à leur tour une convention à part entière.

Chapitre Trois : Nature et caractères d'une convention : le mythe de Dionysos

C'est là qu'entre en scène Dionysos. Ce furieux connaît l'existence, et il l'étreint sans réserve, jusque dans ses aspects les plus troubles. Il incarne la fécondité, et rien ne se crée sans ivresse, sans nuit, sans souillure. Parce qu'il a le culte de la vie, il assume pleinement aussi la violence, la maladie et la mort qui en sont inséparables. Un pessimisme gai est sa philosophie. Il trouve son symbole dans le vin, et, précisons-le, dans le vin rouge.

–Michel Tournier, Le Miroir des idées

Introduction

Comme on l'a vu dans le chapitre un, le mythe est envisagé par les meilleurs spécialistes comme un genre à part entière : ses fonctions ethno-religieuses et sa ferme structure narrative lui donneraient un caractère exceptionnel et inégalable. A partir de ce principe, la littérature a été considérée comme un piètre dérivé du mythe. Quant au terme de « mythe littéraire », les comparatistes l'ont longtemps jugé impensable, oxymoronique : le littéraire ne saurait s'allier au mythe : il ne partage ni la rigueur de son récit, ni ses fonctions socio-religieuses, ni son côté fondateur et prétendu véridique. Pourtant, et comme nous l'avons proposé dans le chapitre deux, il semble qu'un rapprochement soit possible. En effet, le mythe et le mythe littéraire connaissent une présence comparable dans la société : multipliés par des avatars de toute sorte, ils font partie de la culture, ils environnent l'individu qui est alors en mesure d'en former un type cognitif. Le rapprochement est d'autant plus probable que le public subit la fascination tant du mythe que du mythe littéraire : Adam et Eve font partie de l'imaginaire collectif au même titre que les Trois mousquetaires ; ces deux « mythes » sont connus de tous et la manière dont ils inspirent nombre de consciences créatrices est indicative de la séduction qu'ils opèrent. Cependant, le mythe littéraire, pour exister, a besoin d'une force énergisante qui parle au public et qui répond à ses dispositions mentales. Sans elle, il ne serait qu'un simple texte littéraire. Cette force, il la puise dans des phénomènes qui exercent déjà une fascination dans les sociétés d'accueil, à savoir, une convention (soit une image-force, une idéologie ou un mythe). Pour donner au texte sa

dimension mythique, celle-ci se rattache au héros sous la forme d'occurrences qui sont actualisées par les lecteurs grâce à leur coopération ; ce n'est donc pas le récit qui fait le mythe littéraire (il n'en est que l'outil, le support) mais le héros et bien sûr, le public.

Ce chapitre se propose d'explorer la convention qui a permis aux Trois Mousquetaires de devenir un mythe littéraire en s'y irradiant : celle de Dionysos.⁶⁴ A l'inverse d'autres divinités, le mythe de Bacchus ne repose pas sur un ou des récits, mais sur une série de manifestations et de réceptions dans l'espace et dans le temps : il est éclaté. On ne peut que penser à Alain Pessin, déjà évoqué dans le premier chapitre, pour qui la dislocation du récit « n'implique aucune conclusion sur une quelconque dévalorisation du mythe, cela n'indique qu'une difficulté de méthode » (47). Afin de cerner la divinité grecque, nous nous intéresserons d'abord à son parcours historique ; nous nous inspirerons de la brillante étude de Nathalie Mahé et nous adopterons son découpage historique. Ce survol nous amènera à interroger l'impact du dieu et sa survivance aujourd'hui ; l'on verra si celle-ci se caractérise par les pouvoirs ethno-religieux ou fédérateurs de Bacchus, et l'on recherchera les invariants de la divinité. Les constantes dégagées, nous tenterons de définir la convention dionysiaque en tant qu'outil théorique pour l'étude de l'œuvre de Dumas.

I. Questions d'origines : diversités géographiques et narratives

Le premier chapitre a rendu compte des diverses théories quant au mythe ethno-religieux et la fonction de la narrativité : on a vu, avec Lévi-Strauss, que le récit premier connaîtrait une sorte de pureté structurelle laquelle reposerait sur une logique des actions. Bien que

⁶⁴ Nous verrons, dans le chapitre quatre, que s'il existe d'autres conventions dans les Mousquetaires, elles ne sauraient ni s'articuler, ni se négocier entre elles. D'autre part, elles ne se rattachent pas aux héros. En revanche, les occurrences de Dionysos, qui parsèment le récit et définissent les héros, forment un sous-texte, se présentant ainsi comme la convention dominante.

l'anthropologue affirme qu'il n'est pas besoin de rechercher le texte authentique, bien qu'il reconnaisse la légitimité de toutes les variantes du mythe, et qu'il suggère de « définir chaque mythe par l'ensemble de toutes ses versions » puisqu'« un mythe se compose de l'ensemble de ses variantes » (Anthropologie 249), il cherche, au bout du compte, *un* récit dont la structure est indubitablement supérieure au littéraire auquel elle sert de base et de modèle (L'Origine des manières de table 106). Par ailleurs, la simple évocation de « variantes » implique qu'il y a, au commencement, un seul texte fondateur. Avec Dionysos, on connaît non une mais *des* histoires où son identité est toujours changeante. Cette diversité trouve sa cause dans les origines mal définies de la divinité.

En effet, celui qui nous est parvenu aujourd'hui sous les noms que lui attribuèrent les Grecs et les Romains, Dionysos – ou Bacchus – en a porté bien d'autres qui furent autant d'identités. Cicéron dénombra cinq Dionysos : le premier, Zagreus, est crétois et fils de Jupiter et de Proserpine. Le deuxième, l'égyptien Osiris, a Nilus pour père ; le troisième se nomme Sabazius : phrygien, il est fils de Cabirus et règne sur l'Asie mineure. Le quatrième, Thébain, est fils de Jupiter et de la lune. Le dernier, enfin, a pour parents Nysus et Thyoné (Mahé 13). Outre la diversité de ses prénoms, Dionysos connaît plus de cent trente épiclèses (Moreau 446) : Oinanthé, Sukitès, Anthéus, Anthios, Evanthès, Eucarpus, Phutèkômos, Phloios, Phlyus, Phleus, Phleon, Lysios, Eleuthérios, Iacchos, Thyonidas, Scyllitas, Brisaios, Musagètes, Katachthonien, etc. La variété des noms et épithètes attribués à Dionysos trouve sa source dans la multiplicité de ses origines géographiques : il est adoré en Inde, en Asie mineure, en Afrique, en Thrace, en Crète, dans le monde égéen. Ainsi on le vénère par-delà la Grèce antique, et même bien avant la période hellénique, puisque sa présence est déjà attestée sur des tablettes remontant à l'époque mycénienne, au milieu du deuxième millénaire avant J.-C.

Avec les origines géographiques de Dionysos, la naissance légendaire de celui-ci est indéfinie. On lui connaît, en effet, diverses mises au monde et enfances :

- La belle Sémélé est aimée de Zeus. Héra, malveillante et jalouse, inspire à sa rivale le désir de contempler son amant armé de la foudre et du tonnerre, une apparence à laquelle seule a droit l'épouse du dieu. Zeus exauce le souhait de son amante et la malheureuse en meurt, tandis qu'elle était enceinte de six mois. Zeus arrache le fœtus du ventre de sa mère et le coud dans sa cuisse, afin non seulement d'en achever la gestation, mais aussi de le soustraire à la vindicte d'Héra. Ainsi, Dionysos connaît deux naissances de deux genres opposés, à savoir, d'une femme et d'un géniteur masculin, d'une mortelle et d'un dieu. De ces troublantes mises au monde provient l'étymologie du nom de Dionysos : « né deux fois ».
- A la demande de Zeus, Hermès confie le petit Dionysos au roi et à la reine d'Ochomène, Athamas et Ino. Revêtu d'habits féminins afin de tromper Héra, Dionysos en est pourtant reconnu. Zeus le confie alors aux nymphes de Nisa où l'enfant est métamorphosé en chevreau. Selon une autre version, celle d'Homère (Iliade, VI), Dionysos est emmené au Nyséion, une montagne de Thrace, où règne le roi Lycurgue. Celui-ci pourchasse les nourrices de Dionysos, et celui-ci, épouvanté, se jette à la mer où Thétis le recueille.
- Dans l'épisode crétois, Dionysos a pour parents nourriciers les Courètes. Alors qu'ils ne prêtent pas attention à l'enfant, les Titans se glissent près de lui, l'attirent à l'aide de jouets pour ensuite le tuer, le dépecer, le bouillir et le dévorer. Zeus frappe les Titans de la foudre, et ressuscite le jeune dieu grâce à Athéna qui était parvenue à sauvegarder le cœur de l'enfant.

Malgré leur diversité, toutes ces versions quant à l'origine de Dionysos

indiquent certaines constantes, justifiant, en un sens, l'approche de Lévi-Strauss : d'abord, *l'ambivalence* par la double gestation de Dionysos (mâle/femelle, immortel/mortelle) et par sa palyngénésie. Ensuite, la nature victimaire de Dionysos, puisqu'enfant, il apparaît toujours sous les traits du supplicié et du martyr ; cependant, ce statut de victime appartient lui aussi à l'ambivalence même de Dionysos, qui est à la fois conquérant, omnipotent et souvent destructeur en tant qu'adulte. En effet, à la tête de son armée de femmes, il conquiert les contrées orientales et étend ses victoires jusqu'en Inde ; il est aussi vainqueur de l'Égypte, de l'Éthiopie et de la Syrie ; on le retrouve encore en Occident, en Italie, en Sicile et en Espagne ; et bien sûr en Grèce où les cités sont ses terres d'élection. Où qu'il aille, il détruit, il terrifie, mais dans une mission toujours civilisatrice – une autre ambivalence : aux uns il apporte la vigne, aux autres la culture des plantes. Il est dévastateur, mais il incarne la fertilité végétale et humaine. Parce qu'il est invincible, il partage avec Zeus la *magna corona* : la couronne des triomphateurs. Ainsi peut-on parler, malgré les origines mal définies de Dionysos, de deux « grands axes légendaires » : « le conquérant et le supplicié, la divinité omnipotente et le dieu-enfant martyrisé » qui le marquent à jamais du « sceau de l'ambivalence » (Mahé 13-14).

Enfin, la multiplicité des récits quant à la naissance de Dionysos montre que le mythe de cette divinité est, dès le départ, éclaté. Ce n'est pas la structure narrative qui lui donne sa cohérence, mais l'invariant du paradoxe qui est, en lui-même, très (trop) vague et qui mérite d'être nuancé. Nous avons avancé, dans le chapitre deux, que les occurrences de la convention, qu'elle soit mythe, idéologie ou image-force, sont irradiées dans le texte du mythe littéraire : elles se rattachent au héros et lui donnent sa dimension mythique. Et afin de mettre en application notre étude, nous avons proposé d'explorer le rôle de Dionysos dans Les Trois Mousquetaires. Pour ce faire, nous ne pouvons nous servir d'aucun récit mythique particulier,

d'abord parce que nous ne connaissons aucune vulgate, ensuite et surtout, parce que comme nous l'avons suggéré dans le deuxième chapitre, ce n'est pas le récit qui permet au mythe de perdurer mais ses propriétés et l'intérêt que lui porte le public. Aussi, une étude de l'évolution de Bacchus à travers les âges peut-elle nous mener à bonne fin. En effet, basée sur le chapitre deux, elle montre comment Dionysos passe par des séries de dé- et de re-contextualisations, mettant en exergue la façon dont le public lui prête des sens toujours changeants. Elle est donc indicative des perceptions qu'en ont les destinataires et elle prouve, selon nos hypothèses, que les contenus nucléaires sont publics : ils sont présents dans les rites, dans les arts et dans la politique, ils environnent les récepteurs et leur permettent de construire un type cognitif du dieu. Avec la mouvance du mythe, nous serons en mesure, par la suite, de dégager les invariants de Dionysos et de resserrer la définition de « l'ambivalence » ; ceci nous permettra de voir, dans les chapitres ultérieurs, comment elles s'inscrivent dans le texte des Trois Mousquetaires.

II. Survol historique

Nous nous proposons ici d'entreprendre le survol historique du mythe de Dionysos avec un double objectif. Le parcours de Bacchus servira de tremplin pour inférer des constantes dans une partie ultérieure, mais il permet aussi de prouver la théorie de la convention : le chapitre deux a avancé que cette dernière peut consister indifféremment en un mythe, une idéologie ou une image-force, lesquels ne vivent que par l'intérêt que leur porte le public ; ils ne sont comparables que par leur fonction fédératrice. Dans ce sens, l'on pourra montrer avec Dionysos que son mythe ne survit aujourd'hui non tant par sa fonction ethno-religieuse (nous irons donc, une fois de plus, à l'encontre de Philippe Sellier) mais par sa capacité à rassembler ses destinataires dans une même fascination. Ceci nous amènera à mieux comprendre la disposition

mentale des XIX^e et XX^e siècles et l'accueil réservé aux Mousquetaires : disséminée dans le roman de Dumas et rattachée à d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis, la convention bachique séduit les destinataires qui, dans un même élan, s'enthousiasment pour les quatre héros.

1. Dionysos : un mythe ethno-religieux et fédérateur

A. De la période grecque classique à la période hellénistique

Les Grecs anciens perçoivent Dionysos de la même manière qu'ils envisagent les autres divinités du Panthéon, à savoir, ils lui attribuent l'immortalité, un pouvoir surhumain et la faculté d'auto-révélation (Henrichs 18). Pourtant, Dionysos reste en retrait des autres dieux, d'abord parce qu'il est étranger et donc considéré comme nouveau : on le dit venu de Thrace et d'Asie Mineure, et son nom est toujours rattaché à des contrées lointaines (Moreau 444). Ensuite, parce que si Dionysos est né de la cuisse de Zeus, il est aussi le fils d'une mortelle ; on ne le voit ainsi jamais en compagnie des autres dieux, mais bien plutôt de satyres, de nymphes, de ménades, et de bacchantes qui sont plus mortels que divins. En outre, les punitions qu'il inflige ne sauraient être des interventions divines, comme celles d'Apollon ou d'Artemis : plutôt que de tuer de sa propre main, il préfère se fier aux instincts auto-destructeurs de ses ennemis et les rendre cause de leur folie, de leur auto-mutilation ou de leur métamorphose (Henrich 19). Enfin, Dionysos se révèle beaucoup plus que les autres dieux à travers ses épiphanies, il est davantage présent et se veut plus accessible auprès des hommes et des femmes. Pourtant, il est décrit comme « a god who tends to reveal his divinity by concealing it behind a deceptively human mask, thus creating the illusion of false familiarity and closeness, as his mortal opponents learn at a terrible cost » (21). Il joue de l'ambivalence.

Différent des Olympiens, Dionysos l'est encore par son rapport au peuple qu'il préfère à l'aristocratie (d'ailleurs, Homère ne lui attribue pratiquement aucun rôle dans le Panthéon). Dans leur culte, ses adorateurs viennent de tout bord social, ils sont citoyens ou esclaves, ils se mélangent telle une foule, qu'ils soient hommes, femmes, vieillards ou enfants. Ce sont pourtant ses thiasés de femmes qui sont les plus répandues⁶⁵ et qui restent gravées dans les mémoires : connues sous les noms de Bacchantes, de Ménades, de Thyiades ou de Bassarides, elles pratiquent, sous l'effet de la possession divine, l'*orgia* (le rite) bachique en trois étapes : l'*oribasia*, ou la poursuite échevelée des femmes dans la montagne ; le *diasparagmos*, ou le sacrifice par déchirement que relate Euripide dans ses *Bacchantes* ; l'*omophagie*, ou la consommation de la chair crue que l'on vient de lacérer (Lévy-Bertherat 462).

Bien que meurtrière, la folie suscitée par Dionysos est avant tout une forme d'enthousiasme qui se retrouve dans d'autres manifestations, parmi lesquelles les *Dionysies*. On en distingue deux types : les *Dionysies rustiques*, qui avaient lieu durant les mois de Poséidon (décembre et janvier) ; elles étaient liées à la vie agricole et au cycle de la nature, et l'on y honorait Dionysos, dieu de la végétation et de la fécondité. Pour cela, l'on pratiquait allègrement la *phallophorie*, sorte de procession où des familles entières, accompagnées de leurs esclaves, transportaient en charrette le phallus – symbole sous lequel Dionysos est souvent représenté – vers le temple ou l'autel du dieu afin que par leurs prières, couples, jardins et champs soient fertiles. Mais lors de ces cortèges, la plaisanterie, les bons mots, l'insolence et l'éloquence sont de mise, les langues se délient, la joie est souveraine et les tabous sont levés ; les libertés prises à

⁶⁵ A ce sujet, Bachofen écrit : « With its sensuality and emphasis on sexual love, [the Dionysan cult] presented a marked affinity to the feminine nature, and its appeal was primarily to women ; it was among women that it found its most loyal supporters, its most assiduous servants, and their enthusiasm was the foundation of its power. Dionysus is a woman's god in the fullest sense of the word, the source of all woman's sensual and transcendent hopes, the center of her whole existence. It was to women that he was first revealed in his glory, and it was women who propagated his cult and brought about his triumph » (Cité dans Kerényi 130).

travers la parole annoncent des caractéristiques typiques de la comédie. Aussi les Dionysies rustiques connaissent-elle progressivement un glissement séculaire pour donner jour au second type de dionysies : les *Dionysies urbaines*, connues encore sous le nom de *grandes Dionysies*. Célébrées en mars-avril en l'honneur du triomphe de Dionysos sur l'hiver, elles commencent par une procession, pour ensuite inaugurer quatre journées de concours (ou « agones ») durant lesquelles se déroulent des représentations dithyrambiques qui servent d'introduction à des joutes dramatiques. Selon Mahé, le drame satyrique, fort prisé par Eschyle, met particulièrement en valeur les liens de Dionysos avec le théâtre, parce qu'il oscille entre le sérieux et le bouffon, se rapprochant ainsi de l'esprit du dieu et de ses fêtes (61). Par ailleurs, la structure dramatique même de ce genre serait liée aux manifestations mythologiques et cultuelles du dieu, tandis que les mascarades et les déguisements, si centraux dans les dionysies rustiques, ne peuvent être dissociés du drame satyrique :

Le port du masque, tragique ou comique, dans le théâtre grec classique, renvoie à l'image du Dionysos masqué, telle qu'elle apparaît sur les images antiques comme dans la pièce d'Euripide [Le Cyclope.....] Voilà Dionysos consacré maître de l'apparence et de l'illusion théâtrale ! Voilà la paternité du dieu sur le théâtre totalement fondée : il porte le masque et fait porter le masque à ses sectateurs qui parlent librement en son nom sur la scène cultuelle comme sur la scène dramatique ! La mythologie et la pratique religieuse dionysiaques ont donc, comme pour la comédie, fortement modelé l'esprit des genres dithyrambique, satyrique et même tragique (62)

De même que la fête, le théâtre et l'ivresse que procure Dionysos sont présentés comme seules réalités, dénonçant de la sorte les valeurs religieuses et sociales comme illusoirs.⁶⁶

Insufflant ses valeurs contestatrices, ambivalentes et anticonformistes au théâtre, Dionysos répond à la demande spirituelle des Grecs de l'époque classique, ouvrant la voie à un épanouissement sans précédent de son culte dans la période hellénistique. Celle-ci naît de la crise intellectuelle et politique – avec toutes ses remises en question dans les domaines civiques, religieux et philosophiques – que traverse la Grèce suite aux guerres des V^e et VI^e siècles avant J.-C. Dans ce contexte, Dionysos se voit accorder une place essentielle chez les philosophes. La *catharsis*, selon Mahé, va dans le sens de la « fonction exorciste des danses rituelles dionysiaques, destinées à guérir l'homme de ses maladies » (Mahé 79). Pour sa part, Platon développe la théorie des quatre fureurs dans *Phèdre*, une théorie qui influencera le dionysisme à venir puisqu'elle conçoit l'inspiration du poète comme un acte dionysiaque. Dès lors, le dieu n'est plus seulement père du théâtre, mais encore à l'origine de l'inspiration littéraire.

Elève d'Aristote, Alexandre le Grand se veut l'incarnation de Dionysos quand il ne prétend pas à sa filiation directe. A l'instar du dieu, il conquiert, détruit sur son chemin, tout en rendant coutumières mœurs et traditions bachiques : beuveries, ripailles et actes sanguinaires jalonnent son chemin. Alexandre est encore grand amateur de concours dramatiques et favorise leur développement. Ses successeurs perpétuent les concours théâtraux qui, avec l'engouement toujours croissant du public pour l'art dramatique, répandent la parole bachique et permettent au dionysisme de connaître une pleine expansion pendant plus de six siècles. Mais ce dernier est aussi à l'origine de la propagation de la culture hellénique dans le monde occidental : grâce aux *dionysiakoi technitai* – sortes de corporations théâtrales où participaient des artistes qui, parce

⁶⁶ L'on remarquera au passage que les Grandes Dionysies sont un festival masculin par essence, puisque seuls les hommes pouvaient porter le masque, et représenter, de la sorte, l'esprit dionysiaque (Kerényi 317).

qu'ils étaient sectateurs et serviteurs du dieu, étaient respectés dans une société où le métier d'acteur était jugé comme dégradant – le dionysisme, et avec lui, tous les grands classiques grecs sont diffusés dans les pays conquis par Alexandre et sa succession.

Répandu depuis la Grèce jusqu'en Asie mineure, en Orient et dans tout le bassin méditerranéen, le culte du dieu attire les foules hétérogènes des métropoles : étrangers, esclaves affranchis, individus venus de toutes classes sociales se mélangent dans un commun désir d'unité et d'enracinement. Avec l'élargissement des frontières de l'empire et le cosmopolitisme qui en découle, les religions tendent à s'interpénétrer et Dionysos, dieu mi-oriental, mi-occidental, se prête au syncrétisme (on l'identifie, entre autres, à Osiris) ; il devient le dieu favori du monde hellénistique et les légendes qui le racontent se diversifient et deviennent de plus en plus complexes.

B. République et empire romains : Dionysos devient Bacchus.

Bien avant d'accueillir Dionysos, les latins avaient un dieu de la fécondité : Liber Pater. D'abord divinité agraire, celui-ci s'implanta progressivement comme le dieu de la vigne dans les terres viticoles qu'étaient l'Italie et la Sicile. Une fois colonisée par la Grèce, elles admirent Dionysos d'autant plus facilement qu'elles avaient déjà tout un système religieux et culturel proche du sien ; il était alors facile pour le dieu grec de s'intégrer dans ce nouveau contexte et de se confondre avec son homologue latin. A l'instar de Liber Pater, Dionysos, devenu Bacchus d'après son épiclèse *Bakkhos*, ne fut d'abord pas reconnu comme la divinité des vendanges dont il ne présida jamais les célébrations. Ce n'est que très progressivement qu'il leur fut associé pour devenir, plus tard, l'objet d'une réduction fort connue : celle du « bon Bacchus ». Les Grecs représentaient Dionysos viril, barbu et portant un long manteau ; les Romains le

dépeignent jeune, adolescent, efféminé (quand il ne prend pas les traits d'une femme), souriant, une coupe à la main. Du dieu destructeur et ambivalent, il devient un dieu du vin bienfaisant, répondant aux besoins et souffrances de ses adeptes ; l'enivrement est légitimé, il n'est plus synonyme de désordre, mais il se veut, au contraire, un retour à l'ordre : grâce à lui, les tourments ne sont plus et d'aucuns peuvent connaître ce à quoi ils aspirent : la sérénité. Inspirant et justifiant l'épicurisme tel que l'envisageait Horace, Bacchus n'attire plus seulement les agriculteurs, mais il invite encore à un nouveau mode de vie tous ceux qui repensent leur existence, multipliant ses adeptes.

Nonobstant la réduction dont il fait l'objet, Bacchus connaît une double perception et réception : alors que le peuple aime sa nature débridée, le pouvoir voit dans la fascination qu'il inspire, avec ses excès et ses débauches, un danger pour la République. Il faut donc soumettre le dionysisme à la notion de *mesure*. Platon avait déjà évoqué la nécessité de la sobriété et de l'ordre afin d'engendrer le rythme et l'harmonie ; la vision officielle romaine transforme le dieu en une figure morale en faisant de lui, outre ses fonctions œnologiques, la divinité de la tempérance et de la raison. En dépit des efforts aseptisants de l'autorité, Bacchus ne se départit pas de sa nature orgiaque avec l'enthousiasme, la folie et la notion de destruction qui lui sont liées. L'affaire des Bacchanales, issue d'une crise politique et morale à la suite de la seconde guerre punique, en est la preuve : les cérémonies bachiques, de plus en plus nombreuses, acquièrent la réputation souvent non fondée de messes noires où règne la débauche, où l'on ruse avec les lois en soutirant des héritages et biens en tout genre, et où l'on sacrifie des humains. Accusées d'attenter à l'ordre politique, à la religion et aux bonnes mœurs, les bacchanales sont interdites, et leurs participants et organisateurs sont traqués et exécutés. Ce que Mahé appelle la

« débacchanalisation » (126) finit par avoir raison des rites bachiques.... mais pour une courte période, puisque Dionysos connaît son apogée peu de temps après la fondation de l'Empire.

En effet, avec les conquêtes romaines, il continue de s'implanter dans le monde occidental, notamment en Gaule et en Germanie, et dans tous les pays viticoles. Dans la péninsule romaine, Bacchus revient en force d'abord avec Caligula qui, revêtu de costumes dionysiaques, commet des actes sanguinaires dignes du dieu qu'il honore, puis avec les Antonins (I^e et II^e siècles après J.-C), ces fervents enthousiastes de Bacchus qui le préfèrent à Apollon, et enfin avec les Sévères (II^e et III^e siècles après J.-C) qui font de Dionysos une divinité officielle de l'Empire. Associé aux vendanges, aux ripailles, à l'érotisme, à la fécondité, au royaume des morts, à l'infantilisation et à la féminisation, il préside non seulement aux jeux des amphithéâtres, mais il devient encore l'objet d'interprétations ésotériques et symboliques. Tous les récits mythiques entourant Dionysos sont systématiquement allégorisés ; leur exégèse témoigne à la fois d'un besoin spirituel des Romains et de similitudes avec la théologie chrétienne. Besoin spirituel, parce que le public cherche dans la religion un guide, et la preuve d'un au-delà après la mort, ce que leur promet le dieu des vignes – et de l'outre-tombe.

Similitudes avec le christianisme, particulièrement dans la mouvance orphique du dionysisme : on se rappelle que Bacchus est, plus que tout autre dieu, proche des humains ; il est tantôt représenté en jeune homme, tantôt en vieillard. Or avec l'orphisme, Dionysos devient l'ancien et le jeune, le père et le fils, Zeus et Dionysos (Mahé 156) : le père ne se réalise que par l'existence de son fils et inversement. Il y a encore, entre autres analogies, l'association du sang et du vin dans les croyances bachiques et dans la Cène. Le christianisme primitif emprunte de nombreux éléments au dionysisme – y compris son imagerie, tout en cherchant à éviter le syncrétisme car Bacchus, dans son ambivalence et tous les plaisirs qu'il inspire, ne peut que lui nuire. Afin de

mieux l'annihiler, les chrétiens le dépeignent sous des couleurs sataniques pour enfin l'éliminer de la scène religieuse avec l'interdiction du paganisme en 391.

C. Dionysos au Moyen Age

Avec la propagation du christianisme, les discours contre Bacchus se multiplient : Prudence et Saint Augustin l'attaquent de front, tandis que Saint Chrysostome (sur lequel nous reviendrons dans le quatrième chapitre), connu pour ses dons d'orateurs et pour sa violente expédition contre les temples de Phénicie, lutte contre le paganisme, et à travers celui-ci, Dionysos : durant le haut Moyen Age Bacchus reste, des rares divinités gréco-romaines survivantes, le dieu le plus populaire. Dans une même lutte contre l'hérésie, l'iconographie affuble Dionysos des traits du Diable, à moins que ce ne soient ses compagnons, tels que les Silènes, les Satyres et Pans, qui n'en deviennent l'incarnation. Le bouc, qui avait été l'animal bachique par excellence – puisqu'inhérent aux légendes et aux cultes dionysiaques, il était aussi l'emblème du dieu – se transforme tout à coup en une créature diabolique, symbolisant la luxure et la sorcellerie. Il est, par ailleurs, toujours associé à la femme : celle qui avait été l'un des porte-paroles de Dionysos devient l'expression même de la lascivité et de la tentation dans le monde chrétien.

Alors que l'Eglise tente de détourner ses fidèles du Diable, certains le fêtent dans des messes noires qui ne sont autres qu'une prolongation des Bacchanales (et un écho de l'époque romaine) : cornu comme Dionysos l'était souvent dans ses représentations antiques, il est adoré et célébré dans l'ivresse et la libération des instincts qui en découle, avec son désordre, sa licence et ses actes de violence. Aussi démoniaque que puisse être la réputation de Bacchus, c'est grâce à elle que la divinité parvient d'abord à survivre dans l'univers médiéval : sa présence reste

physique et religieuse, mais aussi politique car conformément à la tradition dionysiaque, elle joue le rôle d'un contre-pouvoir.

Il faut attendre les Carolingiens pour que la philosophie et l'art de l'antiquité soient de nouveau acceptés, et avec eux, Bacchus. Les sépultures et lieux de cultes chrétiens se voient parés de ses ornements avec des vignes, des vendanges et des Bacchanales, et la nativité du Christ va jusqu'à s'inspirer de la naissance de Dionysos ; bref, ce dernier fait à nouveau partie du paysage culturel sous ses traits antiques, et pourtant « la présence spirituelle du dieu gréco-latin avait perdu toute sa crédibilité. De la concurrence avec le christianisme il n'était plus question. *Seul demeurait le système de signes véhiculé par sa mythologie* » (Mahé 194 ; c'est moi qui souligne). L'église substituant l'hagiographie à la mythologie, les caractéristiques de Dionysos sont superposées à celles de Saint Vincent et Saint Denis – personnalités sur lesquelles nous reviendrons pour Les Trois Mousquetaires. Les légendes liées à Saint Vincent sont nombreuses et souvent divergentes, mais il est remarquable qu'à l'instar du dieu grec, il est torturé : son corps est disloqué, puis ses plaies sont cautérisées sur un gril, il est ensuite bouilli pour être mis au bûcher afin de renaître (196). Patron des vignerons, des taverniers et des vinaigriers, Saint Vincent est fêté le 22 janvier, selon la mode grec qui célébrait le dieu aux mois de janvier et février (http://nominis.cef.fr/contenus/prenoms_615.html). Pour sa part, Saint Denis est le premier évêque de Paris. Chargé par le Pape d'y apporter les évangiles, il est martyrisé et décapité vers 250 ou 270. Ses points communs avec le dieu grec commencent avec son nom, puisque Denis est le prénom christianisé de Dionysos. Ils continuent avec le martyre et la passion. Ils se poursuivent avec la coïncidence des dates du Saint Denis gaulois et de l'intégration de Bacchus : le culte de saint Denis apparaît tandis que les Romains officialisent pour la première fois le dieu du vin (196). Enfin, les deux compagnons d'infortune de Saint

Denis le gaulois, Eleuthère, le prêtre, et Rustique, le diacre (http://nominis.cef.fr/contenus/saints_1985.html), portent le nom d'épiclèses bachiques, Rusticus et Eleuthéros (Mahé 197).

Bien que les traditions chrétiennes (représentatives, hagiographiques ou doctrinaires) absorbent Dionysos, elles lui permettent néanmoins de se maintenir et souvent de perpétuer son pouvoir de fascination dans les sociétés qu'il traverse. D'abord, avec le folklore : l'on connaît, avec Bakhtine, l'importance et la valeur du carnaval au Moyen Age. Or cette fête coïncide avec les mois de l'année où l'on célèbre Dionysos, avec le port du masque, la liberté de parole, la dénonciation du pouvoir, et bien sûr, la licence. Comme au temps de la Grèce antique avec ses Dionysies urbaines, le carnaval donne cours à des représentations théâtrales. Quant aux confréries de Fous qui régissent les carnivals du XIV^e et XV^e siècles, Mahé rapproche leur fonction sociale, leur esprit bachique, leur organisation et leur popularité avec les *dionysiakoi technitai* (201). Ensuite, avec la mythographie : alors que les Chrétiens ont spolié la mythologie gréco-romaine de ses fonctions religieuses, ce sont eux qui, par un mouvement inverse, lui ont permis de ne pas sombrer dans l'oubli, grâce aux fabuleuses sommes mythographiques qu'ils ont composées à travers les siècles. Bacchus devient, à l'instar de ses congénères gréco-romains, un dieu ornemental qui n'est enseigné qu'avec un dessein pédagogique et que l'on dépeint de plus en plus comme le dieu de la glotonnerie, de l'ivrognerie, de la discorde et de la lascivité.

En somme, avec le parcours historique de Dionysos de l'époque hellénique au moyen âge, on remarque d'emblée certaines constantes que nous développerons plus bas : la divinité est associée aux sexes féminin et masculin, au théâtre (masque, liberté de parole, etc.), à l'hédonisme (volupté, ivresse, etc.), à la violence, et elle suscite l'enthousiasme dans toutes ses formes (omophagie, dionysies, débordements en tout genre). Ces invariants sont des contenus nucléaires : présents dans le paysage culturel, ils environnent le public, alimentent sa

connaissance de Bacchus et lui permettent d'en former un type cognitif. Ils subsistent malgré les dé- et re-contextualisations de Dionysos : sur plus de mille ans, et en partant de la Grèce pour passer par l'Italie et se diffuser dans l'Europe entière, le dieu est mis en rapport au Panthéon, aux dieux orientaux, à Jésus, au Diable et aux saints. Sa nature est toujours plus syncrétique, par la manière dont les croyants l'assimilent à d'autres divinités, mais aussi par celle dont le pouvoir politique ou religieux l'utilise à ses propres fins. Réapproprié par les gouvernements, les sectes et les arts, il est toujours mouvant, il est « protéiforme », comme le suggérait Wunenburger, et pourtant, ce sont les mêmes constantes que l'on retrouve d'une ère à une autre ; est-ce parce qu'elles sont réappropriées, et donc perpétuées, par les pouvoirs et par les arts ? Ou n'est-ce pas plutôt parce que les autorités étaient déjà conscientes de l'impact des invariants sur le peuple et les auraient utilisés afin de mieux influencer le public ? Ici, il n'est pas question du récit et de son rôle dans le mythe, mais des propriétés d'un dieu et de leur emprise sur les croyants. Ceci nous permet de confirmer ce que nous avons déjà avancé, à savoir, ce n'est pas le récit qui permet au mythe de perdurer mais ses caractéristiques, et l'intérêt que leur porte le public (voir chapitre deux). Quelle que soit l'époque, quel que soit le culte avec lequel celui de Bacchus s'interpénètre, quelle que soit la manière dont il est récupéré, le dieu voit croître son nombre d'adorateurs qui viennent de tout bord social ; le rôle de Dionysos n'est pas seulement religieux : il est aussi fédérateur.

2. Pour un mythe fédérateur et séculier : le déclin de l'ethno-religieux

A. Dionysos renouvelé : la Renaissance

Avec les Carolingiens, la crédibilité de Dionysos s'est affaiblie : si ses traits ont été fondus avec ceux du Diable ou des saints, son individualité perd de sa dimension mythique.

Lorsqu'on ne le prête pas au syncrétisme religieux, il devient un ornement. Mais derrière le masque de Méphistophélès ou de quelque patron, il suscite encore un très fort engouement religieux. Ainsi, d'un côté, le Moyen Age permet à Bacchus de préserver son aura mythique et la foi de ses fidèles ; de l'autre, il le dépouille de ses fonctions divines en le réduisant à un système de signes. Le Rinascimento achève l'œuvre médiévale et entame une nouvelle tradition : il retire à la déité ses fonctions ethno-religieuses, influençant les siècles à venir dans leur perception de Bacchus. Certes, cette période rompt avec le Moyen Age, insufflant la vie aux dieux gréco-romains en leur restituant leurs significations et leur dimension mythique. Avec le regain d'intérêt pour l'orphisme-dionysisme que des philosophes tels que Pic de la Mirandole ou Marsile Ficin teintent de christianisme, le théisme, qui n'est autre qu'un syncrétisme religieux, voit le jour. Bacchus est perçu comme un dieu mystique, un détenteur de mystères fondamentaux ; il est intégré dans la vision chrétienne jusqu'à être considéré comme un double du Christ. Cependant, la divinité ne fait plus l'objet d'un culte comparable aux époques helléniques, romaines ou médiévales (avec les messes noires). Finalement, si la Renaissance donne à Dionysos ce dont le Moyen Age l'avait dépouillé, sa profondeur, elle lui retire son aura sacrée auprès des foules : la divinité ne suscite plus la même foi et l'enthousiasme pour Bacchus se situe hors du religieux.

Chez les peintres, le dieu inspire Michelangelo, Sansovino, Da Vinci et Bandinelli, Bellini, da Carpi, Véronèse, Botticelli et bien d'autres. Sur le Bacchus de Michel-Ange (fig. 1), Mahé écrit, par exemple :

Les regards, grave pour Bacchus, gourmand pour le petit Satyre, sont plutôt tournés vers le sol. L'œuvre observée de haut en bas se présente comme une descente aux Enfers : la mélancolie du dieu sur le point de boire du vin, la

gourmandise sauvage du Satyre, à leurs pieds enfin la tête de l'animal dépecé marquent les différentes étapes d'une entrée en agonie. Les excès bachiques ne sont pas ici libérateurs et se chargent du symbolisme de la destruction et de la mort. Si la vision du sculpteur reste empreinte de moralisme, elle se place avant tout par son pessimisme sur le plan existentiel. (222)

La « descente aux enfers », le « vin », la « gourmandise sauvage », la « destruction » et la « mort » évoqués par Mahé montrent bien que Michelange, comme les autres artistes de son époque, ne cherche pas à recréer un (pan de) récit mythique, ni même à réduire son sujet à une seule caractéristique évidente (comme la vigne), mais qu'il reprend plutôt certaines de ses propriétés récurrentes, parfois abandonnées par périodes et dignes d'un humaniste, pour le représenter.⁶⁷



Fig. 4 : « Bacchus » de Michel-Ange (<http://site.voila.fr/lacart/peintres/michelange/bacchus.htm>)

⁶⁷ Nous penserons ici au type tronqué, développé dans le chapitre deux.

Même démarche chez les poètes et écrivains qui, en s'intéressant davantage à l'aspect positif de Dionysos, l'éloignent de son image négative du Moyen Age : ils lui donnent une autre dimension et le *réinventent*, tout en lui faisant subir, dans le même temps, une nouvelle réduction. En effet, l'image du « bon Bacchus », produite du temps de la République romaine, est renouvelée, re-crée, décuplée : il faut boire, faire ripaille, jouir des agréments de l'existence et se réclamer du non-conformisme, bref, il faut répondre à l'invitation à la vie lancée par Bacchus. C'est Rabelais qui vante les bienfaits du vin et c'est son Panurge qui recherche le bonheur dans sa quête de la Dive Bouteille. Ce sont encore Ronsard, Baïf, Jodelle, Magny, Belleau et du Bellay qui, sous la férule de Dorat, ont le goût du vin et des mets, et voient en Dionysos un maître à penser – et d'écriture. Car à travers son incitation à la bonne chère, la divinité gréco-romaine invite à l'inspiration poétique.⁶⁸

Qu'il s'agisse de peintres, de sculpteurs, de poètes ou d'écrivains, tous les artistes de la Renaissance diffusent de nombreux motifs bachiques qui seront perpétués lors des siècles à venir. Le Dionysos persécuté et barbare n'est plus : il est à présent la figure même de l'harmonie. Aussi les excès bachiques ne sont-ils plus synonymes de désordre, mais témoignent de la douceur de vivre. Les Bacchanales, quant à elles, prennent des allures pastorales : de joyeuses équipées campagnardes, où la camaraderie est souveraine, en tiennent lieu. Le dieu destructeur et sanguinaire est transformé en porte-parole de la paix et de la liberté : avec son esprit généreux et convivial, il facilite les rapports de l'homme avec le monde, quand il ne s'agit pas des rapports de l'homme avec lui-même.

⁶⁸ A ce sujet, Nathalie Mahé évoque « l'ensemble des Bacchanales de Ronsard et des Martinales de Magny où, sous la présidence du dieu antique, l'on festoie de bon cœur illustre l'idée que le banquet doit déboucher sur l'acte poétique. Des agapes bachiques procède la fécondité créatrice » (231).

L'engouement pour Dionysos ne pouvait se poursuivre sans exaspérer d'austères théologiens. Avec la pression de l'Eglise, puis les guerres de religion, Bacchus est peu à peu écarté de la scène artistique.

B. Les XVII^e et XVIII^e siècles : le déclin de Bacchus

Si la mythologie est florissante aux siècles de la Raison et des Lumières en étant présente dans les arts figuratifs, dans les pièces de théâtre, dans les opéras, bref, en faisant partie intégrante du paysage culturel, les divinités et mythes gréco-romains ne cessent de se dévitaliser. Avec les conséquences de la contre-Réforme et du durcissement religieux sous le règne de Louis XIV, les Olympiens, et surtout Dionysos, ne sont plus ré-inventés comme au temps de la Renaissance : les artistes,⁶⁹ qui les peignent et sculptent à volonté, se contentent de *copier* les Anciens (Mahé 258). Bacchus retourne aux représentations qu'en donnaient les Romains : une coupe dans une main et une grappe de raisin dans l'autre.

Avec l'image qu'il projette, Dionysos perd tout son mysticisme, mais il continue de fasciner à travers deux constantes, le vin et l'ivresse, point qui nous intéresse particulièrement pour Les Trois Mousquetaires, puisque ce récit se déroule au XVII^e siècle : « Il se mit à gagner en trivialité ce qu'il perdait en spiritualité. Incrédule à l'égard des dieux mythologiques, l'époque des Louis favorisa l'éclosion d'un Bacchus tel que le plus grand nombre le connaît encore aujourd'hui. Sa popularité au titre de dieu du vin dépassa celle de son passé originel au point de parvenir intacte jusqu'à nous » (Mahé 259). Ce dieu, que les représentations romaines avaient associé au vin sans jamais le dépeindre comme un buveur, est tout à coup portraituré

⁶⁹ Parmi lesquels Francesco Albani, Le Nain, Poussin, Rubens, Potter, Le Sueur, Gaspar Isac, le Bourguignon, Sebastien Bourdon, Le Brun, le Lorrain, Jordaens, Giulio Carpioni, Luca Gioradano, et bien d'autres...(voir http://www.ac-nancy-metz.fr/enseign/lettres/LanguesAnciennes/Ariane/fichiers/ariane_posterite15_17.htm).

comme un bon vivant. Joufflu et gras, il ne boit pas de vin : il s'abreuve ; il ne déguste ni ne mange : il se goinfre. Le tableau de Rubens (fig. 2) est emblématique des représentations dionysiaques. Nous reviendrons plus loin sur la fonction du vin et de l'ivresse, et sur la manière dont le public connaît Bacchus à travers ces deux traits ; nous retiendrons que la réduction de la divinité contribue à la perte de sa fonction ethno-religieuse, tandis que sa capacité fédératrice survit, comme avec le développement de la chanson à boire dans les tavernes.⁷⁰

La littérature, d'ailleurs, s'inspire de ces deux caractéristiques : Molière se fait un plaisir de les utiliser par deux fois dans son Bourgeois gentilhomme, concluant sa seconde chanson sur une heureuse note d'abondance : « Sus, sus du vin partout, versez, garçons, versez, / Versez toujours, tant qu'on vous dise assez » (Acte IV, Scène 1), à moins qu'il ne vante, dans Le Médecin malgré lui, les « petits glouglous » de la « bouteille jolie » à qui Sganarelle reproche de se vider (Acte I, Scène 5). Saint-Amant, avec ses pensées et sa poésie épicurienne, prône l'ivresse :

Sus, sus, enfans ! qu'on empoigne la coupe !

Je suis crevé de manger de la soupe.

Du vin ! du vin ! cependant qu'il est frais.

Verse, garçon, verse jusqu'aux bords,

Car je veux chiffler à longs traits

A la santé des vivants et des morts.

Pour du vin blanc, je n'en tasteray guère ;

⁷⁰ Ici, une question que nous ne pouvons aborder mais que la réduction de Dionysos soulève : Les Trois Mousquetaires se déroule au XVII^e siècle et, comme nous le verrons dans les chapitres ultérieurs, les héros sont porteurs de caractéristiques dionysiaques. Pourtant, les deux valeurs qui sont les plus évidentes et que l'on retient le mieux sont celles du vin et de l'ivresse, comme au siècle de la Raison. Peut-on voir dans ces invariants un autre moyen de définir l'œuvre de Dumas comme roman historique ?

Je crains toujours le syrop de l'esguière,
 Dont la couleur me pourroit attraper.
 Baille moi donc de ce vin vermeil :
 C'est luy seul qui me fait tauper,
 Bref, c'est mon feu, mon sang et mon soleil.
 O qu'il est doux ! J'en ay l'âme ravie,
 Et ne croy pas qu'il se trouve en la vie
 Un tel plaisir que de boire d'autant :
 Fay-moy raison, mon cher amy Faret
 Ou tu seras tout à l'instant
 Privé du nom qui rime à cabaret (« Orgie »
[http://www.webzinemaker.com/admi/m7/
 page.php3?num_web=5754&rubr=4&id=2518\)](http://www.webzinemaker.com/admi/m7/page.php3?num_web=5754&rubr=4&id=2518)

Il est remarquable qu'avec l'association de Dionysos au vin dans la littérature et dans les chansons à boire dans le pays viticole qu'est la France, l'on ait abouti à un changement de date des célébrations bachiques. Alors que Grecs et Romains le fêtaient au début de l'année et au printemps, le XVII^e siècle, qui l'associe aux vendanges, déplace les réjouissances à l'automne. Conjuguant Dionysos avec l'ivresse, la littérature les associe également à l'érotisme, mêlant les plaisirs de la chère à ceux de la chair, et faisant de Bacchus et de Vénus d'inséparables amants. Mais lorsque les Belles Lettres ne vantent pas les délices bachiques, elles mettent en scène le dieu du vin dans des récits burlesques ou parodiques : Saint-Amant (« Le melon »), Rotrou (Les Sosies) et Scarron (Typhon ou la gigantomachie) font rire à ses dépens. Le dieu des mystères n'est plus.

D'après Mahé, ce sont les précieux qui, outre le contexte politico-religieux de l'époque, ont grandement contribué à la déperdition de vie et de sens du mythe dionysiaque : ils ont nié aux dieux leur dimension mythique en les réduisant, dans leurs néologismes, à une fonction purement métonymique ; aussi l'évocation des dieux devient-elle rapidement une « parole usée », un « outil éculé » (280). A la suite des précieux, et particulièrement au XVIII^e siècle, les représentations bachiques deviennent tellement codifiées que les dieux en sont difficilement reconnaissables. Mahé prend l'exemple de « Bacchus et Ariane » de Noël Le Mire où seuls, quelques indices, tels que que la couronne, la peau de panthère, le thyrsse, le vase renversé et la silhouette des Satyres, permettent d'identifier Dionysos. Les dieux, et Bacchus en tête, servent d'outils à la galanterie.



Fig. 5 : « Bacchus et Ariane » de Rubens (http://www.ac-nancy-metz.fr/enseign/lettres/LanguesAnciennes/Ariane/fichiers/ariane_posterite15_17.htm)

C. Les XIX^e et XX^e siècles : le retour de Dionysos

C'est grâce aux romantiques allemands que Dionysos est réintroduit dans toute sa force au XIX^e siècle. Il fascine Goethe, Novalis et Hölderlin, qui voient en lui bien plus qu'un simple dieu du vin et de l'ivresse (Mahé 295-305). A leur suite, Nerval et ses Chimères teintées d'orphisme, Hugo et son alliance entre Bacchus et Pan, Rimbaud et « Ma bohème », Verlaine et ses « Vendanges », Lautréamont et ses Chants de Maldoror, Zola et La Curée renouent avec la tradition et la dimension dionysiaque. Comme du temps de la Renaissance, Bacchus redevient le dieu de la poésie, mais il s'agit là d'un dieu mystique dont le mythe « n'est plus une narration mais un mode d'investigation dans lequel les mouvements symbolistes et hermétiques de la poésie se sont reconnus » (300). Dionysos n'est plus ornemental, ni réduit à quelques unes de ses fonctions : c'est à sa complexité que les poètes s'intéressent.

Similairement encore au Rinascimento, Bacchus est vécu comme une divinité proche du Christ. Ou plus exactement, son culte, considéré comme fondateur, est aussi envisagé comme la préfiguration des mystères chrétiens, tant par les experts du XIX^e que du XX^e siècle (296). Ainsi Alain Danéliou, qui rapproche Dionysos de Shiva et déclare que tout ce qui lui paraissait valable dans les religions ultérieures n'était que des survivances partielles, déformées, parfois dénaturées ou habilement masquées, de cette très ancienne sagesse résumée dans les cultes de Shiva ou de Dionysos selon les lieux, et que cette religion, souvent persécutée et toujours renaissante, restait la plus moderne et semblait correspondre aux besoins les plus profonds de l'homme d'aujourd'hui comme de celui des temps anciens. (297) Le dionysisme entraîne à dépasser les rigidités sociales et toute forme de dogmatisme, et parce qu'il permet de connaître une nouvelle forme de liberté, il voit croître, selon Mahé, le nombre de ses adeptes depuis le début du XIX^e siècle jusqu'à aujourd'hui (298).

Dieu mystique et de la poésie, Bacchus nourrit encore et toujours les inspirations hédonistes chez les peintres, comme Géricault (« Satyre et Bacchante ») et Delacroix (« Le triomphe de Bacchus »), qui lui associent la volupté. Mais il invite encore à la composition de chansons à boire, notamment avec, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, la réapparition des confréries de Saint-Vincent que la Révolution avait interdites et dont les fameux Chevaliers de Tastevin sont aujourd'hui la continuation. L'on remarquera, à l'instar de Gérard Roy, que les confréries de Saint-Vincent suivent « le modèle associatif religion-entraide-corporation » (320), qui, tout en s'intégrant dans le contexte politico-social post-1848, n'est pas sans évoquer le public égalitaire de Dionysos à travers les siècles (dans ses cultes, au théâtre, etc.). Si les chansons bachiques apparaissent dans les festivités autour de Saint-Vincent et dans les tavernes, la poésie n'est pas sans les connaître : c'est Verlaine, qui compose sa « Chanson pour boire » et son « Autre chanson pour boire » (Triomphe de Bacchus 354-55), et où transparaît un intarissable désir de s'abreuver interrompu d'exclamations et de pensées secondaires bredouillantes. C'est encore Paul-Jean Toulet qui chante amoureuxment les vignes du Jurançon et les Côtes du Rhône (358-59). Et c'est, bien entendu, toute la littérature qui évoque librement les plaisirs bachiques, comme avec Mérimée qui, dans « La Vénus d'Ille », conte l'« ensorcellement » de M. de Peyrehorade et les propos lestes tenus durant le festin des noces ; c'est aussi Dumas père qui, dans Le Vicomte de Bragelonne, décrit, dans un tour de force, la beuverie et les ardeurs de d'Artagnan et de Porthos ; c'est encore Marcel Aymé, Antoine Blondin, Yves Martin... On ne peut guère tous les compter. Une chose est sûre : présent dans les arts comme dans les activités du quotidien, Dionysos est un phénomène social au XIX^e et au XX^e siècles.

Outre le rôle initial des romantiques allemands, l'on attribue souvent le renouveau bachique à Nietzsche. Dans « La vision dionysiaque du monde », puis dans La Naissance de la tragédie (1872) le philosophe allemand oppose Dionysos à Apollon, deux divinités qu'il juge complémentaires. Apollon, civilisateur et maître de l'ordre, est le contraire de Bacchus, dieu du désordre, de l'ambivalence et de l'antagonisme, un dieu libérateur qui permet à chacun de vivre. Car tout homme endure une véritable souffrance qu'il se doit de surmonter ; il en trouve non seulement le modèle dans les mythes de la naissance et de l'enfance de Dionysos (démembrements, etc.), mais il puise encore dans la palynggénésie évoquée dans ces mêmes mythes, ainsi que dans les extases orgiastiques, une délivrance à sa douleur : sa propre renaissance. Ainsi que le remarque Henrichs, Dionysos n'est plus perçu, dans le sillage de Nietzsche, comme il l'était du temps de l'Antiquité, mais comme un phénomène présent à *l'intérieur* de chacun d'entre nous (22) : « Nietzsche destroyed Dionysos as a god even as he preserved him as a concept. He did this by transplanting him from the natural world onto the tragic stage and from there into the human psyche » (23). D'ailleurs, le terme de « dionysien », qui s'intéresse à l'homme, est plus souvent employé dans La Naissance de la tragédie que le nom de la divinité grecque : le dieu est supplanté. Reste que, comme l'affirme Mahé, la société continue non seulement de dépeindre Dionysos sous des traits noirs, violents et cathartiques,⁷¹ mais aussi de rapprocher de lui toute forme de débordement, qu'il soit éthylique, psychologique, érotique, conceptuel ou spirituel (318). En ceci, les XIX^e et XX^e siècles ont perpétué la protéiformité de Bacchus.

En somme, le voyage de Dionysos à travers la Renaissance, les XVII^e, XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles, préserve nombre de ses invariants. Il est toujours lié aux lettres (mais cette fois-ci, à la poésie et l'inspiration littéraire plus qu'au théâtre) et à la violence, mais force est de constater

⁷¹ Nous évoquerons plus loin, à ce sujet, la lecture de René Girard.

que le primat est donné à l'hédonisme, et ce qui lui est rattaché : le vin, l'ivresse et la volupté. Certains traits ne trouvent plus vraiment leur place, telle l'ambivalence sexuelle du dieu. On se rappelle qu'il était dépeint tantôt comme un homme, tantôt comme une femme du temps des Anciens ; il est à présent sexué et l'on parle de ses amours avec des déités féminines. Dans le domaine de la représentation, on le retrouve (depuis la période grecque classique jusqu'aujourd'hui) tour à tour vieux ou jeune, mince ou gras. Les variations autour de Bacchus, la perte de certaines constantes, telle que celle de son ambivalence sexuelle, trouvent leur cause dans les dé- et re-contextualisations de la divinité et avec elles, dans la mémoire du public. Nous avons avancé, dans le deuxième chapitre, que les récepteurs se souviennent d'une convention parce que leur mémoire a effectué des tris. Les publics ne peuvent retenir toutes les conventions à travers les âges, de même qu'ils ne peuvent se rappeler toutes les caractéristiques qui leur sont inhérentes. Ainsi, les destinataires du mythe de Bacchus ont abandonné certaines constantes pour en privilégier d'autres. Les autorités religieuses et politiques avec les arts en sont aussi responsables : ce sont eux qui se chargent de transmettre les contenus nucléaires, fidèlement ou non. De la sorte, Bacchus a connu un regain d'intérêt à la Renaissance où les artistes ont plus célébré (et répondu à) son invitation à la vie qu'ils n'ont chanté son côté noir. Puis les siècles de la Raison et des Lumières l'ont spolié de sa dimension mythique, le rendant ornemental. Les XIX^e et XX^e siècles, enfin, le réintroduisent dans toute sa dimension mythique. Les consciences créatrices et le pouvoir filtrent, remodelent, développent ou réduisent les contenus nucléaires, construisant, modifiant et renouvelant toujours le type cognitif qu'en a le public.

L'évolution du mythe de Dionysos montre que de la divinité qui soulevait les foules, les amenait aux transes des Bacchanales ou aux rituels diaboliques, il a perdu sa force ethno-religieuse. Même si la Renaissance, les XVII^e, XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles se sont tournés vers

ses dogmes et l'ont prêté à certains types de syncrétisme, ils se sont intéressés à lui de manière plus herméneutique et théologique que culturelle : Bacchus n'a pas donné le jour à des sectes. Nous suggérerons que les arts ont grandement contribué à détourner les adorateurs du culte et des rites pour les orienter vers la question de l'homme et sa joie de vivre ; ils ont problématisé la divinité dans leur utilisation introspective, mais ils ont simplifié son image en lui associant de plus en plus les débordements en tout genre, à tel point que de tous ses contenus nucléaires, ceux du vin, de l'ivresse et de la volupté sont les plus connus. D'un point de vue religieux, le dieu s'est atrophié malgré les syncrétismes dont il a été l'objet ; néanmoins, sa puissance fédératrice n'a jamais cessé.

Puisqu'il est question de sa capacité à rassembler, il semble opportun de s'interroger sur les identités du public et sur la fonction sociale de Bacchus aux XIX^e et XX^e siècles : ce sont ces derniers qui ont vu naître et fait vivre le mythe littéraire des Trois Mousquetaires parce que, selon nos hypothèses, le lectorat a perçu dans les quatre héros la convention dionysiaque pour laquelle il éprouvait déjà une certaine fascination. Fascination, dans le sens de sacré dans une société désacralisée : d'après Jean-Claude Caron, la pratique religieuse connaît un niveau très bas au lendemain de la Révolution et de l'Empire, à tel point que certaines paroisses n'ont plus de desservant depuis 1793. Certes, lors de la Restauration, certaines croyances et pratiques de la France pré-révolutionnaire réapparaissent, de même que dès 1830, le roi opère des rapprochements avec l'Eglise ; les ouvrages religieux, quant à eux, se multiplient. Mais le XIX^e siècle reste l'époque qui a vu naître une déchristianisation « massi[ve] et durable » (74), où le concubinage et la contraception sont de mise, et la féminisation de la pratique et le retard des sacrements acceptés. Certaines régions se particularisent par leur libéralisme, telles que le Bassin parisien ou le Limousin. L'antycléricalisme, pour sa part, constitue « l'une des marques

les plus profondes du XIX^e siècle » (76). Il se caractérise par les funérailles civiles de personnalités, comme l'acteur Talma (1826), des manifestations contre les missions, des railleries au passage des prêtres, le refus de se découvrir devant les processions, des menaces de mort faites au clergé et, lors des Trois Glorieuses, de la destruction des symboles religieux (76). Avec la naissance du socialisme et de la libre-pensée, la religion a continué d'être mise à mal durant les XIX^e et XX^e siècles, et à travers l'Europe.

Ebranlés dans leurs convictions tant politiques que religieuses à partir de 1789, les Français tentent de se repenser ; l'Église essaie de récupérer ses ouailles en exploitant son désarroi : publiant des idées novatrices et ciblant un public de plus en plus alphabétisé, elle insiste sur « la souffrance, la sensibilité et l'édification. Le peuple chrétien, après avoir beaucoup souffert (comme le Christ) sous la Révolution, a retrouvé ses guides et arrive au port » (74). Nonobstant ses efforts, Rome ne parvient pas à reconquérir le peuple. La « déreligiosité », comme l'appelle Caron, est née, ouvrant la voie à des pensées laïques et à l'introspection.⁷² Dans ce contexte historique et désacralisé, la société reste demandeuse de vérités et d'absolus ; elle les trouve dans ce que nous avons qualifié de convention : ainsi le succès de l'idéologie socialiste ou du mythe de Dionysos au XIX^e siècle. Mise en avant par les Romantiques et Nietzsche, reprise par les symbolistes, la complexité de la divinité grecque est ravivée ; elle offre des réponses aux questions existentielles d'un public toujours plus introspectif et qui ne trouve plus de solutions dans les discours de l'Eglise. De plus, le mythe de Bacchus correspond aussi à l'idéologie socialiste par sa notion d'égalité : du temps des Anciens, les sectateurs de Dionysos venaient de tout bord social et le vénéraient dans une commune adoration. Outre les buveurs des tavernes s'unissant dans le vin et les chansons à boire qui se substituent à eux, ils sont remplacés

⁷² Dans un mouvement inverse, le populisme : comme le remarque Pessin, il use de constantes, telles que « l'assimilation du peuple au Christ » ou « le Christ prolétaire » (141).

par les membres de confréries (telles celle de Saint-Vincent devenue plus tard les chevaliers de Tastevin), lesquelles, comme nous l'avons déjà signalé, suivent le modèle corporatif post-1848. La divinité correspond ainsi à la disposition mentale et aux besoins moraux de l'époque d'accueil des Mousquetaires. Par ailleurs, son invitation à la vie, à l'ivresse et à la volupté est présente à travers les arts, rendant ces propriétés acceptables et présentes dans le paysage culturel : les inscrivant dans les types cognitifs du public. Expliquer l'engouement de celui-ci pour Bacchus et ses débordements semble impossible, mais une chose est sûre : dans les représentations, le dieu est souvent rieur et il est source d'allégresse : il dispose les récepteurs en sa faveur. L'accueil des Mousquetaires aux XIX^e et XX^e siècles n'en est que mieux préparé.

III. De l'ambivalence : des propriétés récurrentes de Dionysos à la proposition d'un outil théorique

La partie précédente a retracé l'évolution de Dionysos à travers l'espace et le temps, les manières dont il a été re-créé et perpétué et celles dont il a été perçu. Le dieu a perdu sa fonction ethno-religieuse, mais il reste très présent aujourd'hui : nous avons évoqué les arts figuratifs, les lettres et la philosophie, mais on le retrouve encore dans bien d'autres manifestations puisqu'en tant que convention active, il fait partie du paysage culturel. Tout comme il est des croix aux carrefours des chemins, des statues de saints aux angles des vieilles bâtisses, des coquilles sur les portes d'entrées pour indiquer la convention chrétienne, celle de Dionysos se remarque dans les arts architecturaux, dans les régions viticoles, lors des vendanges, etc. Les représentations bachiques s'inscrivent moins dans l'environnement que la religion chrétienne, mais elles y conservent une place notable. Face à elles, il est impossible de définir clairement le type cognitif qu'a le public de la divinité : ce serait tomber sur un écueil – et verser dans la présomption. En

revanche, l'on peut poursuivre ce que nous avons entamé dans la première partie, à savoir, l'on peut dégager des invariants. Le mythe de Dionysos est un mythe éclaté qui n'a survécu au temps que par l'intérêt que lui ont porté les destinataires et par l'immutabilité de ses propriétés.

Publiques, celles-ci façonnent le type cognitif de chacun : elles sont les contenus nucléaires.

C'est donc aux constantes du mythe, qui sont aussi les composantes du type cognitif, que nous nous intéressons et ce sont ces mêmes caractéristiques qui expliciteront plus tard la perception des Mousquetaires par le lectorat : ce dernier reconnaît en eux, grâce aux contenus nucléaires, la convention bachique dont il subit la fascination.

Avec les vicissitudes du mythe de Dionysos, certains traits, comme l'ambiguïté sexuelle du dieu, sont tombés en désuétude : le grand public d'aujourd'hui ne les a pas retenus et, à la place, privilégie les débordements éthyliques et charnels. C'est-à-dire qu'il ne les associe pas explicitement à Bacchus ; néanmoins, ceci ne veut pas dire que l'identité sexuelle ne génère aucune question aujourd'hui : les mouvements et études gay montrent que ce sujet reste d'actualité et qu'il est une source intarissable d'interrogations et de discussions. Aussi cette propriété maintient-elle sa présence dans l'environnement tout en ayant perdu son identification au dieu du vin.

On a vu que le mythe de Dionysos tourne autour de l'axe de l'ambivalence ; celui-ci est alimenté par quatre grandes constantes que nous avons dégagées du parcours de la divinité : l'ambiguïté sexuelle, l'ordre et le désordre politique et social, la création et la destruction, le masque et la révélation. Après avoir passé ces invariants en revue, nous nous intéresserons à leur rôle dans le type cognitif, la manière dont le public joue de ces contenus nucléaires et de la reconnaissance.

1. Invariants

A. Masculin ou féminin : ambiguïté de Dionysos.

Bien qu'il soit de sexe masculin, Dionysos ne cesse d'être associé aux femmes. Cette ambiguïté entre les deux sexes débute avec la naissance du dieu, qui, comme nous l'avons rappelé, commence sa gestation dans la matrice de sa mère pour l'achever dans la cuisse de son père. Elle continue avec l'exaltation de la virilité trouvée dans les phallophories et les fidèles de Dionysos qui sont, pour la plupart, des femmes ; on gardera aussi à l'esprit l'image de Dionysos conquérant l'Asie, suivi de son armée de guerrières. Elle se poursuit avec l'identification du dieu grec au Liber Pater romain (le principe masculin de la végétation) toujours associé à son double féminin Liberia (Mahé 112-13). De là, l'aspect de Bacchus dans la péninsule : d'aspect délicat, imberbe et les traits fins, il évoque le beau sexe ; d'ailleurs, Eschyle ne le qualifie-t-il pas d' « efféminé » ? (Lévi-Bertherat 461). A partir de cette ambiguïté, Dionysos va jusqu'à être considéré comme un hermaphrodite, quand il n'est pas représenté, comme dans « Le Thyrsé » de Baudelaire, comme la conjonction d'inspirations masculine et féminine. A travers le temps, comme dans la manière dont il est repris dans la convention, Dionysos incarne l'ambiguïté sexuelle, laquelle est soutenue par sa fonction de dieu du masque et de maître de l'illusion théâtrale : il est insaisissable.

B. Créateur d'ordre et de désordre politique et social

L'ambiguïté sexuelle de Dionysos, l'importance qu'il accorde aux femmes, tant dans les récits qui l'entourent que dans les rituels qui, comme le remarque Lévi-Bertherat, arrachent les femmes de leurs foyers pour les chasser dans la montagne, ne peut que remettre en question l'ordre familial, et donc politique et social (464). D'autre part, les débordements éthyliques étant

associés à Bacchus, l'on peut se demander si l'ivresse est en elle-même créatrice d'ordre ou de désordre. Les Anciens voulaient déjà soumettre le dieu à la notion de mesure, et avaient introduit l'idée de festoyer avec tempérance. Idem pour la Renaissance, et pour les adeptes contemporains de Saint-Vincent (et indirectement de Bacchus) qui vont parfois jusqu'à bannir tout excès afin de mieux idéaliser les plaisirs de la chère. Bu sans retenue, le vin sème le désordre et la discorde, tandis que soumis à la volonté, et donc à l'esprit, il apporte l'harmonie.

La double fonction de l'ivresse trouve son écho dans le rôle politique et social de Dionysos. D'un côté il est fédérateur et égalisateur : ses adeptes, *unis* malgré leurs différences, le vénèrent et se côtoient dans un même esprit. Ce sont les vieillards, les femmes, les enfants, les hommes de tout bord social qui participent à ses bacchanales : « toutes les frontières de caste que le besoin ou le caprice ont établies entre les hommes disparaissent : l'esclave et l'homme libre, le noble et le vilain, s'unissent dans les mêmes chœurs bachiques », écrit Nietzsche (« Vision dionysiaque » 291). Ce sont encore les ivrognes qui chantent de concert les mêmes chansons à boire, et à travers eux, Bacchus. Ce sont enfin tous les phénomènes collectifs sous l'égide du dieu (orgies, etc.) qui créent une cohésion entre sectateurs.⁷³ Mais cet effacement des différences est souvent lié à la violence et au conflit, ce que René Girard s'efforce de démontrer en analysant, en particulier, Les Bacchantes d'Euripides. Il remarque que dans cette fête qui dégénère, « *la non-différence* dionysiaque [qui était d'abord pacifique] glisse rapidement dans une *indifférenciation* violente particulièrement poussée » (191 ; c'est moi qui souligne). Le sacrifice a lieu, dans l'hystérie, la violence, le désordre et dans la spontanéité, procurant aux

⁷³ On retiendra cette description des vendanges par Félix de Vandenesse, narrateur du Lys dans la vallée : « Il semble que tout soit animé par ce mouvement d'ouvriers tonneliers, de charrettes chargées de filles rieuses, de gens qui, touchant des salaires meilleurs que pendant le reste de l'année, chantent à tout propos. D'ailleurs, autre source de plaisir, les rangs sont confondus : femmes, enfants, maîtres et gens, tout le monde participe à la dive cueillette. Ces diverses circonstances peuvent expliquer l'hilarité transmise d'âge en âge, qui se développe en ces derniers beaux jours de l'année et dont le souvenir inspira jadis à Rabelais la forme bachique de son grand ouvrage » (164). Balzac résume merveilleusement l'esprit dionysiaque avec le mélange des classes, des sexes et des âges, l'harmonie et le rire.

Bacchantes l'exutoire dont elles ont besoin pour retrouver l'apaisement (197). Aussi, perpétrée dans la cohésion de groupe, cette immolation a-t-elle pour orientation et aboutissement non la violence gratuite, mais la paix, l'ordre et l'harmonie entre les membres de la communauté (198).

De la sorte, créateur de cohésion au sein de la société, Bacchus est aussi l'instigateur de bouleversements politiques et sociaux par son antagonisme, lequel remonte à la place qu'il occupe dans le Panthéon. Toujours à l'écart des Olympiens, il est anti-aristocratique, il va au-delà des hiérarchies sociales et se veut proche du peuple qui reconnaît en lui son champion : plutôt que de tenter de l'intégrer dans toute forme de contingence, de sclérose, Dionysos cherche à l'en dégager. Les phallophories et le Carnaval, d'ailleurs, illustrent l'affranchissement momentané du peuple à travers sa liberté de parole. Dionysos s'érige contre les classes dirigeantes, et contre toute forme d'opresseur (Mahé 99), qu'il fasse partie du système politico-social, ou qu'il soit étranger à la nation. Dans les récits mythiques qui retracent ses aventures, Bacchus, guerrier, n'hésite jamais à détruire ce qui s'oppose à sa volonté, c'est-à-dire, à sa philosophie. Qu'il s'agisse des Romains qui virent en son culte un danger à l'ordre politico-social, à l'Eglise du Moyen Age et aux groupes de pression de la Renaissance qui tentèrent d'annihiler l'engouement que lui vouaient le peuple et les artistes, ou encore des mouvements dionysistes des XIX^e et XX^e siècles, tous reconnaissent en Bacchus et ses fidèles une subversion et une force antagoniste capables de bouleverser l'organisation socio-politique. De là, son image ambivalente, puisque selon les époques, elle oscille entre le bien et le mal, Dieu et Satan.

C. Entre la vie et la mort : Dionysos, dieu de la création et de la destruction

La manière dont le désordre amène à l'harmonie évoque, finalement, comment tout conflit – et tout conflit meurtrier – peut être à l'origine d'une renaissance ; il n'y a de renouveau

ni de vie sans trépas à condition, selon Girard, qu'il y ait un bouc émissaire. Déjà dans ses mythes d'origine, Dionysos oscille entre la vie et la mort : en gestation dans l'utérus de Sémélé puis dans la cuisse de Zeus, il vient deux fois au monde, pour ensuite être tué, avant de revoir le jour grâce à Athéna. Aussi lui connaît-on une double représentation du temps de l'Antiquité : tantôt il incarne la vie en enfant martyrisé ou en jeune homme encore imberbe, tantôt il se rapproche de la mort portraituré en vieillard. Dans une même ambivalence, il est dieu de la fertilité végétale et humaine, bref, il donne la vie, mais il est encore associé aux enfers : il va y chercher sa mère, il est souvent assimilé à Hadès, et il a même *Katachtonien* pour épiclèse (Lévi-Bertherat 463). Quant à ses amours, Dionysos est soit le consolateur d'Ariane après l'abandon de Thésée, soit son meurtrier par l'intermédiaire d'Artémis. En somme, Bacchus crée autant qu'il détruit : la création passe par la destruction.

Dans sa description de Démétrios, Plutarque présente le héros dionysiaque par excellence, ce que nous nous rappellerons dans notre étude des Trois Mousquetaires : buveur, débauché, lascif, il est aussi vigoureux et belliqueux : « Aussi était-ce entre tous les dieux Dionysos qu'il se proposait surtout comme modèle, comme étant le plus redoutable à la guerre et aussi le plus apte à faire succéder aux combats la joie et les plaisirs de la paix » (Mahé 100). Dans son portrait, l'auteur grec reprend non seulement les notions d'ordre et de désordre, mais il perpétue encore la relation dionysiaque du trépas à la vie en évoquant la *guerre* suivie des *plaisirs* de la paix apportés par Démétrios, des plaisirs que l'on soupçonne de volupté, vue l'heureuse nature du héros hellénique ; l'hédonisme est un retour à l'ordre, à l'harmonie : à la vie. Mais comme il en est soupçonné, ce mode de vie, trop pratiqué, peut aussi être la perte de celui qui s'y livre. En outre, à travers les conquêtes destructrices et la prétendue renaissance qui

leur succède avec la nature double de l'hédonisme, Dionysos se révèle dieu du *Pharmakon* dans le sens où il est poison et remède à la fois.

L'association de Dionysos avec la mort, la guerre et tout acte destructeur, par opposition à la vie et à ses plaisirs, est une constante à travers les âges. C'est sous l'égide de la divinité que se déroulent les jeux (échos de la guerre) des amphithéâtres romains ; avec son association à Satan, les peuples du Moyen Age pratiquent le sabbat avec ses immolations, ou redoutent la damnation éternelle de leurs âmes ; à cause du fanatisme religieux de la Renaissance, ses guerres et sa Saint Barthélémy, les adeptes de Bacchus sont contraints d'étouffer leur admiration pour cette divinité, par crainte de perdre la vie ; et bien sûr, les XIX^e et XX^e siècles rendent à Dionysos sa force destructrice. Dans un mouvement inverse, la philosophie bachique est une invitation à la vie. Elle incarne le plaisir immédiat, le fameux *carpe diem* ; à travers les siècles, elle encourage à faire ripaille, à s'abreuver de vin et à l'érotisme, en somme, à tout excès relevant de l'hédonisme.

D. Dieu du masque et de la révélation

Pour Christopher Faraone, Dionysos est le « master of disguise » par excellence (2) : outre ses épiphanies sous diverses apparences auprès des mortels, il est aussi le dieu du théâtre, avec le port du masque que celui-ci implique dans l'Antiquité. Henrichs ajoute qu'« Associated with cult and drama, art and literature, impersonation and transformation, the mask is of particular interest as a locus in which many dionysiac ambiguities come simultaneously into play » (36). Le critique affirme que dans le culte comme au théâtre, le masque crée « the impression of otherness and imposes 'strange' identities on the wearer as well as on the

observerer », et que tout en mettant notre imagination au défi, tout en la poussant, il soulève des questions (37). Nous permet-il de leur trouver une réponse ?

A l'égal du théâtre dont il est le principal accessoire, et du vin auquel les grandes Dionysies l'associaient, le masque joue de l'illusion pour entraîner à la révélation. En effet, le vin et le théâtre sont eux-mêmes sources d'illusion en ce qu'ils constituent des échappatoires et « a temporary expansion of individual horizons » (14), mais ils permettent aussi de mettre à nue la réalité : soit, pour le théâtre, en la dévoilant par le verbe (« veritatem ridendo dicit ») ou en donnant au public le sentiment de la vivre par un heureux jeu de *mimesis* ; soit en amenant le buveur à une étrange lucidité ou en exposant au grand jour ses secrètes pensées (« in vino veritas » ; voir aussi « Les méfaits de l'alcool » dans Histoire naturelle de Pline l'Ancien [193-94]). Dans les Dionysies, dans les Anthestéries, dans les Saturnales romaines et dans le Carnaval, qu'il soit du Moyen Age, de la Renaissance, du XVII^e ou du XVIII^e siècle, le masque est d'usage et joue un rôle libérateur : les langues se délient et parfois elles dénoncent le ou les systèmes en place. Par extension, le masque amène aussi à l'auto-révélation. Symbole de l'apparence, il n'a besoin que de tomber pour que l'individu qui le porte se retrouve face à lui-même, ou bien soumis au regard de l'autre dans la lumière crue de la réalité. Ici encore, l'ivresse (et l'hédonisme qui souvent l'accompagne) sont les instruments de ce dévoilement.

Pour finir, la révélation procurée par Dionysos s'étend jusqu'à l'inspiration littéraire. Nietzsche a sacré Bacchus maître de la tragédie, mais la divinité est aussi bien à l'origine de la comédie qui fait rire et dénonce : qui dévoile. De là, Dionysos se transforme au fil des siècles : on le retrouve en dieu (souvent rénovateur) de la poésie à la Renaissance et au XIX^e siècle, ou plus largement au XX^e siècle, en patron de l'écriture. Toujours est-il que la dive bouteille continue de lui être associé avec les questions de l'ivresse et de la tempérance, deux opposés déjà

considérés par les Romains, puis par les artistes de la Renaissance, du XIX^e siècle et du XX^e siècle : le vin décuple-t-il l'inspiration littéraire (avec, par exemple, les disciples de Dorat) ou ne tend-il pas, au contraire, à l'engourdir (on pensera, notamment, à Baudelaire) ?

2. Le rôle des invariants : jeux de types et de type cognitifs

Dans son parcours à travers l'espace et le temps, Dionysos connaît quatre constantes : l'ambiguïté sexuelle, l'ordre et le désordre politique et social, la création et la destruction, le masque et la révélation. On a vu que la divinité fait partie du paysage culturel, mais elle s'y inscrit parfois derrière le masque d'une autre convention (comme derrière le Diable au Moyen Age) à moins que certaines de ses propriétés, telles que l'ambivalence sexuelle, ne lui soient plus associées. Par ailleurs, le public a hérité de la réduction de Bacchus entamée dès la Renaissance : il lui sera malaisé de l'identifier à l'invariant de la création et de la destruction tandis que le vin, l'ivresse et l'hédonisme, qui alimentent cette même constante, lui seront très facilement reconnaissables. De là, plusieurs questions : comment les constantes sont-elles perçues du public ? Peuvent-elles être repérées partiellement ou dans leur totalité ? Les récepteurs peuvent-ils les assimiler au mythe de Bacchus ? Déjà, il est évident que les destinataires ne sauraient connaître explicitement toutes les caractéristiques de la divinité, d'autant que les débordements qui lui sont attribués ont éclipsé ses autres particularités. Aussi, la manière dont nous avons abordé les invariants de Dionysos ne saurait représenter la perception (incomplète) du public, et de fait, elle ne peut constituer, telle quelle, un outil théorique pour notre étude ultérieure des Mousquetaires. Cependant, elle peut le devenir si nous envisageons les traits du dieu à travers la question du type et de son rapport aux contenus nucléaires.

Pour reconnaître le mythe de Dionysos, point n'est besoin d'un savoir encyclopédique : quelques caractéristiques, telles que le vin, l'ivresse et la volupté, suffisent à le distinguer. C'est-à-dire que les débordements qui lui sont associés consistent aux contenus nucléaires que le public a hérités des arts de la Renaissance à nos jours ; avec eux, les destinataires ont construit leur type cognitif et peuvent reconnaître consciemment ou non la divinité. Mais ils la perçoivent non dans sa totalité mais sur quelques caractéristiques, à savoir, sur la base d'un *type tronqué*. Evoquer la dive bouteille et l'intempérance, c'est renvoyer le public à Bacchus ; c'est aussi entretenir sa mémoire et son type cognitif du dieu, et c'est encore lui rappeler sa fascination pour celui-ci. Et c'est enfin lui faire toucher du doigt les éléments qui accompagnent ou découlent des débordements : la destruction de celui qui s'y livre sans modération, ou encore la camaraderie des buveurs, leur union malgré leurs différences sociales et, peut-être, l'idée de dépassement des hiérarchies sociales ; ce sont là les composantes des constantes que nous venons d'étudier. A savoir, et en accord avec nos hypothèses du deuxième chapitre, la reconnaissance de Dionysos joue de la synecdoque, mais aussi de l'analogie : il suffit de mentionner ses propriétés les plus répandues pour renvoyer le public à d'autres caractéristiques, lesquelles seront associées à d'autres et permettront, en fin de compte, d'embrasser le mythe dans sa quasi-totalité.

Dans le texte du mythe littéraire, la convention joue encore de Dionysos comme type tronqué et des contenus nucléaires du public. Selon le principe que nous venons d'évoquer, la synecdoque, le mythe se manifeste à travers quelques invariants (dans les propriétés dites essentielles) et sera perçu comme tel grâce au processus de reconnaissance : le public retient certaines manifestations, le plus probablement le vin et l'ivresse, parce qu'elles sont indicatives de la convention environnante, avec la fascination qu'elle exerce. Venant de l'extérieur du texte, les invariants de Dionysos se disséminent à l'intérieur du texte du mythe littéraire où, avec

d'autres constantes que le lecteur n'aura pas forcément identifiées comme conventionnelles, elles forment un sous-texte. Petit à petit, le public est en mesure d'associer aux débordements les occurrences qu'il était d'abord incapable de reconnaître pour dionysiaques, et cela soit par le processus de l'analogie, soit par celui du travail de lecture. Mieux que le système d'associations, ce dernier permet à chacun de véritablement percevoir la divinité parce qu'il l'emmène dans des domaines que son esprit aurait probablement ignorés : alors que le vin et l'ivresse évoquent la destruction, l'union et l'effacement des classes sociales, le texte force le lecteur à découvrir des liens avec d'autres caractéristiques méconnues de la divinité et qui contribuent à sa dimension mythique (comme, par exemple, son ambivalence sexuelle). Ce qui revient à dire que de limitée à quelques contenus nucléaires, le type cognitif du public en acquiert d'autres grâce à la lecture et se développe à tel point qu'il cerne pleinement les valeurs de la divinité : comment ne pas voir, à travers Les Trois Mousquetaires, que le vin et l'ivresse, si présents dans le texte, vont de paire avec l'unité, la révélation ou encore la violence ? Grâce aux héros auxquels se rattache la convention et au travail de lecture, le public prend conscience de la réalité mythique du dieu.

Le travail du lecteur (et l'enrichissement de son type cognitif) ne saurait se faire si le texte ne lui présentait des invariants avec leurs composantes. Dans notre étude de Dionysos, nous avons dégagé quatre constantes, lesquelles tournent autour de l'axe de l'ambivalence dont Mahé faisait part. Chacune d'entre elles ne se résume pas simplement à « l'ambiguïté sexuelle » ou à « l'ordre et le désordre politique et social », à « la création et la destruction » ou encore au « masque et [à] la révélation », mais à la multitude de facteurs qui produisent sa pérennité. Ainsi, le vin et l'ivresse, qui sont si connus aujourd'hui, sont à la base de la notion de création et de destruction, et participent aussi à l'illusion et à la révélation. Les éléments des invariants mènent à elles, de même qu'ils ne sont pas enfermés dans ces catégories : l'exemple du vin

montre qu'il existe des correspondances. Passons brièvement en revue les composantes des quatre grandes caractéristiques de Bacchus : elles nous serviront d'outil théorique dans les chapitres quatre et cinq. Avec l'ambivalence sexuelle du dieu entrent en jeu l'apparence physique, la conquête, l'activité sexuelle et l'illusion. La création et la destruction impliquent la naissance et la mort (avec aussi la renaissance, l'invitation à la vie, la guerre), la jeunesse et la vieillesse (avec l'apparence et le comportement), les débordements éthyliques et charnels (avec le *pharmakon*). Le masque et la révélation incluent la théâtralité, l'illusion (avec le masque et l'apparence) et au dévoilement par le rire, le verbe ou le vin. Enfin, l'ordre et le désordre politique et social se basent sur le vin, l'union des buveurs, le dépassement des hiérarchies sociales, la violence et la renaissance, l'antagonisme politique et social. Face à ces occurrences disséminées dans le texte, le lectorat ne peut qu'établir (consciemment ou non) une relation avec la convention dionysiaque et enrichir son type cognitif. Comme les invariants sont rattachés au héros, ce dernier s'en retrouve énergisé, il capture la dimension mythique de Bacchus, il se l'approprie et fascine à son tour le public.

Conclusion

Ce chapitre s'est chargé de présenter le mythe de Dionysos dans son évolution à travers les siècles pour ensuite en dégager les constantes : l'ambiguïté sexuelle ; la création d'ordre et de désordre social et politique (avec l'antagonisme, le pouvoir fédérateur et égalisateur et par extension : la démocratie); la création et la destruction (avec l'association de la vie et de la mort, l'harmonie et la dégénérescence) ; l'alliance du masque (ou l'illusion, le mensonge) et de la révélation (avec leur identification au théâtre, au vin, l'éloquence et l'inspiration). Issues des pratiques, croyances et représentations de Bacchus dans le temps et l'espace, ces constantes

montrent tout d'abord qu'il n'y pas besoin d'avoir un récit pour avoir un mythe, comme l'entendent bien des mythologues, notamment Lévi-Strauss ou Dumézil (voir chapitre un). En effet, si le récit engendre (peut-être) le mythe, celui-ci survit non par la narrativité et ses variations mais plutôt par la mémoire sélective du public, à savoir par des particularités qu'il inscrit dans son paysage culturel et qui en retour, lui renvoient et lui inculquent ces mêmes caractéristiques : les contenus nucléaires qui lui permettent de construire un type cognitif (déjà étudiés dans le deuxième chapitre) Bien sûr, ces traits connaissent des variations selon les époques, mais il reste possible d'en dégager des constantes. Présent à travers les âges sous forme de contenus nucléaires et non de récit, le mythe de Dionysos est finalement un mythe éclaté, se trouvant partout à la fois mais pas toujours distinctement reconnaissable. Ainsi en témoignent les XIX^e et XX^e siècles qui attribuent à la divinité toute forme de débordement, notamment du vin et de la bonne chère, et qui ignorent, entre autres, son association aux femmes. Cependant, les propriétés du dieu continuent d'exercer une fascination sur le public, même si celui-ci n'est pas toujours capable de les lui attribuer, car il correspond à sa disposition mentale.

Comme nous le verrons dans les chapitres ultérieurs, Bacchus se poursuit dans le texte du mythe littéraire, et dans les occurrences de ce dernier, insufflant toute sa force mythique aux quatre héros auxquels il se rattache : d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis. Pour ce faire, le dieu joue de ses constantes et du type cognitif de ses publics : il se présente à eux sous la forme tronquée bien connue du dieu du vin, de l'ivresse et de la volupté ; selon la réduction héritée du XVI^e siècle, il est rieur, il est invitation à la vie. A cet appât, les destinataires mordent à pleines dents, se laissant entraîner par l'apparente joie de vivre pour découvrir, par le processus de la synecdoque et dans le travail de lecture, que la dimension dionysiaque est toute d'ambivalence.

Chapitre quatre : Les propriétés dionysiaques dans Les Trois mousquetaires

I want a hero: an uncommon want,
 When every year and month sends forth a new one,
 Till, after cloying the gazettes with cant,
 The age discovers he is not the true one.
 –Lord Byron, Don Juan

Introduction

Avec la redéfinition du mythe littéraire que nous avons proposée dans le deuxième chapitre, l'on a vu que ce phénomène doit son existence à une convention, laquelle consiste en un mythe, une image-force ou une idéologie. Diffusée dans le récit, elle se rattache au héros sous la forme d'occurrences qui sont autant de propriétés essentielles. A savoir, ce sont des caractéristiques qui ne permettent pas au public d'actualiser la dimension mythique du héros, mais elles l'orientent vers la convention : elles sont une étape nécessaire dans le travail de lecture. Nous avons avancé que Les Trois Mousquetaires est un mythe littéraire parce que ses personnages principaux sont énergisés par la présence de Dionysos. Pourtant, il semble que la divinité grecque ait une fonction beaucoup plus importante. En effet, à bien regarder d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis, le public ne devrait pas éprouver de fascination pour eux : leurs défauts sont ceux des anti-héros. Bien qu'ils soient disséminés dans le texte, ils sont passés inaperçus, comme le prouvent le succès de l'œuvre et ses diverses reprises où les quatre amis sont toujours dépeints sous un jour glorieux. Dans un premier temps, ce chapitre se chargera d'interroger le texte et son auteur ; à savoir, la présence d'éléments dionysiaques est-elle un produit délibéré de Dumas et de Maquet, ou résulte-t-elle d'une cohérence interne du récit, d'un sous-texte, que le lectorat aurait perçu ? L'on verra ensuite les caractéristiques qui auraient dû jouer en la défaveur des protagonistes. Ceci nous amènera à examiner le rôle des propriétés essentielles, si celles-ci ont eu une fonction rédemptrice et si elles ont détourné le lectorat de traits inacceptables chez un héros pour l'orienter vers des valeurs conventionnelles, des valeurs

qui, déjà présentes dans l'environnement culturel d'accueil, exercent une forte fascination sur le public.

I. Volonté du texte, volonté d'auteur : la coexistence de la convention et de personnages a priori anti-héroïques.

1. Volonté mythisante du texte

Selon les principes bien connus du roman populaire, Les Trois Mousquetaires joue du manichéisme, mettant en scène l'affrontement du Bien contre le Mal avec, d'un côté, les mousquetaires, et de l'autre, Richelieu, la démoniaque Milady et son acolyte Rochefort. Les métaphores abondent pour l'ennemi, avec les références au serpent et les évocations (ou invocations) de Satan ; ainsi, le chapitre LXII, intitulé « Deux variétés de démons », dans lequel Milady et Rochefort exposent leur plan d'attaque contre d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis, et qui se conclut sur les adieux des deux suppôts du ministre : « – Recommandez-moi au cardinal, dit Milady – Recommandez-moi à Satan, répliqua Rochefort » (745). La référence au diable a ici double fonction : elle établit, bien sûr, une relation directe entre Rochefort et Lucifer, mais elle permet aussi, par un effet de parallélisme entre la demande de Milady et la répartie de son congénère, d'associer Richelieu avec Satan. Cependant les renvois au diable ne s'appliquent pas qu'aux ennemis des mousquetaires : elles parsèment le roman de Dumas. Alors qu'elles sont fortement utilisés dans les dialogues – notamment dans les exclamations, elles s'appliquent très souvent, comme on le verra plus bas, aux quatre héros eux-mêmes qui, d'ailleurs, tendent à se réclamer de la Providence, et parfois même de Dieu dans le dernier quart du roman. Il s'agit donc d'évocations de croyances judéo-chrétiennes alliées à d'autres références mythologiques ,

telles que celles faites à Dalila (293), ou à « Samson devant les Philistins » (196), qui ne participent pas du manichéisme.

Par ailleurs, les Mousquetaires usent et abusent de la mythologie et de l'histoire greco-romaines. Pour ne citer que quelques exemples : d'Artagnan, venant d'arriver à Paris, voit en Athos, Porthos et Aramis « des demi-dieux, et dans leur chef un Jupiter Olympien armé de tous ses foudres » (42). Plus tard, il considère « Athos comme un Achille, Porthos comme un Ajax, et Aramis comme un Joseph » (107). Tentant d'expliquer la défaite des trois compagnons face aux gardes du cardinal, Porthos rappelle comment Pompée a perdu la bataille de Pharsale (45) ; le même protagoniste est décrit plus tard comme ayant « un poignet herculéen » (82). Milady, séduisant d'Artagnan, est comparée à Circé (461). La liste est longue.

Toutes les références qui viennent d'être mentionnées ne peuvent constituer une convention. Certes, le diable est évoqué tout au long du récit, mais les personnages auxquels il renvoie présentent peu de continuité entre eux, hormis le cardinal, Milady et Rochefort ; c'est-à-dire que les mentions de Satan participent davantage des artifices du roman populaire. Mis en présence les uns avec les autres, Dieu, Méphistophélès, les héros grecs, le panthéon gréco-romain, les écritures judéo-chrétiennes et les saints, ne peuvent former un sous-texte dans les Mousquetaires, à savoir, une convention : trop éparpillés, trop divergents, ils ne peuvent s'articuler, ni se négocier entre eux, ni donner jour à un sens (voir chapitre deux). Par ailleurs, plutôt que de se rattacher aux héros (voir chapitre deux), ils désignent tant des personnages primaires ou secondaires que de simples événements ou des faits de conversations. Aussi ne contribuent-ils pas à la production du mythe littéraire, mais ils témoignent de la volonté mythisante du texte si commune aux romans populaires ; ceux-ci cherchent à donner de la

profondeur à des récits qui en manquent par des renvois mythologiques et légendaires.⁷⁴

Comme nous le verrons plus loin, ce sont les références à Bacchus qui, parsemées dans le récit et se rattachant toujours aux héros, forment un tout cohérent.

2. Intentions de l'auteur

J'en arrive quelquefois à penser que j'aurais bien pu me tromper de vocation en me jetant, comme on dit, dans la littérature, art frivole, au lieu de me consacrer à un état honorable et sérieux comme celui de cuisinier ou de maître d'hôtel.
–Dumas, Lettres sur la cuisine.

L'on vient d'évoquer ce qu'Umberto Eco qualifie d'intention du texte, à savoir, ce qui ressort d'un message écrit ou oral indépendamment de la volonté de l'écrivain.⁷⁵ Parallèlement à l'intention du texte, on est en droit d'interroger celle de l'auteur, selon l'approche du sémioticien. De son temps, Alexandre Dumas était fort connu pour ses talents de cuisinier. George Sand, n'écrivait-elle pas à Flaubert, en 1866 : « C'est le père Dumas qui a fait tout le dîner depuis la soupe jusqu'à la salade ! Huit ou dix plats merveilleux, on s'est léché les doigts » (Effel 104). Outre les témoignages de l'époque, Dumas a légué son Grand dictionnaire de cuisine qui atteste de son intérêt pour l'art culinaire et pour le vin. Enfin, il a laissé l'image d'un homme bedonnant qu'illustrent les figures 3 et 4. D'après Dominique Fernandez, d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis ne sont autres que les doubles de Dumas (41). Doit-on en déduire que les mousquetaires, étant de bons buveurs et de bons mangeurs, bref, amateurs de ripailles, ne sont qu'un reflet de l'auteur ? Et que celui-ci leur aurait attribué ces propriétés dionysiaques à dessein ?

⁷⁴ On pensera, par exemple, aux Pardaillan (1907-26) de Michel Zévaco ou aux Mystères de Paris (1842-43) d'Eugène Sue.

⁷⁵ Nous avons mentionné à ce sujet, dans le deuxième chapitre, le décalage entre l'interprétation de René (1802) par les romantiques et la volonté première de Chateaubriand.

Emettre de telles affirmations serait glisser vers la facilité. Rappelons tout d'abord qu'en dépit de ses formes généreuses des vingt dernières années de sa vie, Alexandre Dumas affirme : « nous [...] n'avons jamais été de vrais buveurs ni de vrais mangeurs » (Lettres sur la cuisine 8).⁷⁶ En dehors de cet aspect biographique, rien de la correspondance entre Dumas et son collaborateur Auguste Maquet ne laisse transparaître l'intention de créer des personnages aux propriétés dionysiaques ou à l'image de l'auteur. Laconiques, les billets échangés entre les deux écrivains traitent de la rédaction des Trois Mousquetaires et des ressources historiques dont ils ont besoin :

'N'oubliez pas de vous procurer le volume de l'Histoire de Louis XIII qui traite du procès de Chalais et des pièces y relatives [...] Apportez-moi en même temps ce que vous avez de travail préparé pour Athos' (Mi-janvier).

'Je vous préviens que j'aurai besoin de la suite pour le dix ; envoyez-moi le plus tôt possible le volume de d'Artagnan' (Jeudi 1er février).

'De la copie le plus vite possible, quand ce ne serait qu'une dizaine de feuilles [...] et surtout le premier volume de d'Artagnan' (vers le 10 février 1844).

(Schopp, Alexandre Dumas. Le génie de la vie 369)

Si le courrier des deux auteurs est indicatif de leur mode de travail, il ne révèle que très peu de la genèse des Trois Mousquetaires, une genèse dont nous ne savons « presque rien », écrit Schopp, « tout juste de quoi éviter l'humiliant aveu que nous ne savons rien » (Préface des Trois Mousquetaires iii).

⁷⁶ Claude Schopp confirme : « Dumas ne boit pas de café, ni de liqueurs ; il prend un peu de vin qu'il mélange à de l'eau plate ou à de l'eau de Seltz. Pendant la journée, il consomme de la limonade. Il aime beaucoup l'eau, se pose en fin connaisseur et prétend savoir sa provenance » (Le Quid d'Alexandre Dumas 75).



Fig. 3 : "Alexandre Dumas devant ses fourneaux", gravure sur bois, d'après le dessin de Pelcoq
(<http://www.dumaspere.com/pages/galleries/portraits.html>)



Fig. 4 : Lithographie au crayon de Cham, dans Le Charivari, 1858 (<http://www.dumaspere.com/pages/galleries/caricatures.html#>)

Il serait tout aussi faux d'affirmer qu'en attribuant à ses héros des qualités bachiques, Dumas, par soucis historique, n'a fait que reprendre des caractéristiques faisant déjà partie intégrante de la biographie dont il s'est inspiré : Les Mémoires de Monsieur d'Artagnan par

Gatien de Courtilz de Sandras.⁷⁷ En effet, si l'on retrouve dans les Mousquetaires certains détails et épisodes présents chez Courtilz, tels que le baudrier de M. de Besmaux (Porthos chez Dumas), les duels entre mousquetaires et gardes cardinalistes, et bien sûr, l'existence d'Athos, Porthos et Aramis qui, d'ailleurs, sont très brièvement mentionnés, il n'y a aucun élément proprement dionysiaque dans la biographie historique du jeune Gascon. Il faut donc que les éléments bachiques que nous allons étudier dans les parties à venir soient inhérents uniquement aux Trois Mousquetaires de Dumas, qu'ils aient été intégrés consciemment ou non par leur auteur : ce sont eux qui donnent aux héros de Dumas leur unicité, leur dimension mythique, et qui, peut-être, amènent Schopp (avant les mythocritiques et les mythanalystes) à les qualifier de « mythe littéraire » (Le génie de la vie 369).

Avec toutes les incertitudes quant aux intentions de Dumas, il semble toutefois légitime d'affirmer que celui-ci connaissait très bien Dionysos, sa spécificité, et la culture gréco-romaine. Son Dictionnaire de cuisine regorge d'exemples : Dumas a bien remarqué combien Bacchus se tient en dehors du Panthéon : « L'Olympe antique, avec lequel nous avons fini, n'est pas très gourmand ; il ne mange que de l'ambrosie et ne boit que du nectar » (13). Et il note qu'on ne parle point des « festins de Jupiter, des festins de Neptune, des festins de Pluton », mais des « festins de Sardanapale », qu'il rapproche de Dionysos. A maintes reprises, il évoque les effets de la table, la façon dont elle crée une ambiance toute fraternelle et égalitaire (37) et suscite l'art de la conversation et de l'éloquence chez les Grecs. Bref, il a connaissance de certaines constantes dionysiaques que nous venons de présenter. Combien ne regrette-t-il pas les ripailles des temps antiques ! Saint Jean-Bouche-d'Or, déjà évoqué dans le troisième chapitre et auquel

⁷⁷ On notera, cependant, que la biographie de d'Artagnan par Courtilz n'est pas le seul document historique utilisé par Dumas : c'est l'œuvre qui a frappé son imagination, notamment avec les noms d'Athos, Porthos Aramis, et dont il s'est servi comme tremplin pour construire ses héros. Par ailleurs, comme le remarque Schopp, il semble que l'affaire des ferrets, empruntée directement aux Mémoires inédits de Louis-Henri De Loménie, comte de Brienne, secrétaire d'Etat sous Louis XIV, ait précédé l'élaboration des personnages (Préface des Mousquetaires viii-x).

nous reviendrons plus bas dans le cadre des Mousquetaires, est responsable de leur disparition :

« Ainsi mourut, au commencement du V^e siècle, au temps de Saint Chrysostome, cette civilisation qui avait donné tant de beaux jours à l'Empire romain. L'odeur des festins de Trimalcion, de Lucullus, de Domitien, d'Héliogabale, qui avait éveillé l'appétit des Barbares, tout fut perdu » (31). Non seulement le romancier connaît l'historique du mythe de Bacchus, avec ses sectateurs et ses persécuteurs, mais il montre encore sa sympathie pour les adeptes de la divinité. Que l'on aille voir la partie sur le vin : Dumas introduit cette section par des phrases qui pourraient prendre une valeur proverbiale : « le vin, c'est la partie intellectuelle du repas », et « Bien manger et bien boire sont deux arts qui ne s'apprennent pas du jour au lendemain » (596). Et il enchaîne sur Alexandre le Grand (dont nous avons exposé le rapprochement avec le dieu grec dans le troisième chapitre), les orgies dionysiaques auxquelles il participa, pour se lancer dans une explication (certes, douteuse) du nom de Bacchus (597). En conclusion, l'on est en mesure d'affirmer que Dumas avait des connaissances fort développées des valeurs dionysiaques, mais l'on ne saurait évoquer, par manque de preuves, les intentions de l'auteur lors de la rédaction des Mousquetaires ; l'on parlera donc, à l'instar d'Eco, d'intention du texte.

3. Héros ou anti-héros : les « bémols » des mousquetaires.

Lorsque le narrateur de La Chartreuse de Parme signale que le « héros était fort peu héros en ce moment » (75), il indique que celui-ci a une double signification. Il peut être soit un personnage principal dont on raconte l'histoire, soit un protagoniste doté d'une qualité exceptionnelle : celle de l'héroïsme (L'Héroïsme 9). Dans ce deuxième cas, le héros est un homme dont la valeur surpasse celle de son entourage. Marie-Claude Groshens explique son évolution et sa perception à travers les âges : d'abord demi-dieu, il perd graduellement son

acception religieuse et militaire pour devenir, dès 1370, l'homme supérieur ; par extensions successives, il est l' « homme digne de l'estime publique, [l']homme au-dessus du commun » (14). Ceci ne veut pas dire que le héros est à l'abri des critiques : comme s'accordent à le dire Groshens, Marie-Claire Kerbrat, Pierre Brunel, Claudia Jullien, Stéphane Robilliard, Henri Suhami et Athanase Voussaris, le héros n'est ni un saint, ni un sage. Alors que le premier se distingue par son souci de pureté et le deuxième par sa démarche intellectuelle, le héros se définit par sa « part de folie »⁷⁸ (Groshens 15) et, plus exactement, par son élan et son exubérance : il incarne la « vitalité juvénile » et « l'enthousiasme » (L'Héroïsme 10). Passionnelle, l'exubérance est voyante et spectaculaire ; elle contraste avec la discrétion et l'intériorité de la démarche des saints et des sages. D'après Brunel, le héros se caractérise encore par l'exploit (l'acte exceptionnel) et sa constance (4) ; sa passion et son exemplarité (dans le sens où il est sublime, suscitant l'admiration et l'effroi). Enfin, le protagoniste se signale « par une tendance permanente au *dépassement* de soi ; un dépassement qui ne fait toutefois pas signe vers la transcendance mais qui contribue à sa propre glorification : dans le mouvement de dépassement, le héros manifeste sa propre puissance, sa *valeur* au sens cornélien du terme » (11). Il est extraordinaire. Dans l'étude de Brunel, il est souvent question des sentiments inspirés par le héros. A diverses reprises, il évoque l' « étonnement » et l' « admiration » du public face à l'exceptionnalité du héros. Comme le remarque Luigi Mascilli Migliorini,

c'est dans la mémoire que l'héroïsme, tout en échappant à des définitions précises, révèle toute sa valeur cachée. Il permet aux individus et aux peuples de supporter la conscience de leur insuffisance. En effet, ils vivent constamment

⁷⁸ « En fait, s'ils se réalisent en réalisant des modèles de vie idéale, leur liberté personnelle les empêche de se soumettre à des normes éthiques à la façon des saints, à des préceptes raisonnables à la façon des sages, ou à des injonctions rationnelles et humanistes à la façon des grands hommes [...] les héros ne brillent souvent ni par la supériorité de leur intelligence ni par celle de leur perspicacité » (Groshens 15).

avec l'espoir de dépasser cette limite. Quand bien même un tel dépassement ne surviendrait pas, il suffit d'une espérance alimentée par une mémoire complice.

(29)

« Mémoire » et « insuffisance » du public, en d'autres termes, la production et la pérennité du héros résident dans sa capacité à combler un vide, un mal-être présent dans son contexte d'accueil.

D'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis correspondent-ils aux critères des héros et sont-ils en mesure de pallier au sentiment d'insuffisance de leur public ? Les films sur les Mousquetaires, les faits de langue et l'imagerie populaire tendent à dépeindre les quatre héros comme des personnages unis par des valeurs communes, une noblesse de cœur évidente et une amitié inébranlable toujours rappelée au public par le fameux « Tous pour un, un pour tous ». Devant la récurrence environnante des prétendues vertus des quatre compagnons, le public ne peut que se constituer un heureux type cognitif des quatre inséparables. Pourtant, comme le remarque François Tallandier au sujet du roman de Dumas, la « camaraderie *perinde ac cadaver* proclamée entre d'Artagnan et ses trois amis n'empêche [...] pas de curieux bémols, qu'on pourrait prendre pour de fausses notes » (15). Ces « bémols » ne se limitent pas, toutefois, au quatuor : ils commencent avec l'individualité de chaque protagoniste. En effet, pris séparément, d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis sont des personnages médiocres, ne correspondant en rien à la description de Brunel. Avant que d'Artagnan ne décide de donner un but à leur union (chapitre VIII), les quatre compagnons vivent d'expédients et d'exploits de bas étages : ils provoquent des gardes en duel et les tuent ; leurs actions n'ont rien de glorieux. Si l'« héroïsme ne se pense pas sans l'obstacle » (L'héroïsme 7), les petits combats entre soldats du roi et gardes du Cardinal ne mettent en valeur ni bravoure, ni élan, ni exubérance, ni passion, ni exemplarité :

ils sont le fait de petits bretteurs et découlent d'une prise de parti bornée. Parce que les duels ne sauraient constituer « l'obstacle » dont parle Brunel, et parce qu'ils ne pourraient produire l'héroïsme des quatre protagonistes, ces derniers finissent par créer, à la suggestion de d'Artagnan, leur adversaire : Richelieu. Seul, un ennemi de sa carrure sera en mesure de leur donner une envergure héroïque, mais ce n'est qu'ensemble qu'ils ne pourront l'acquérir.

Examinons les quatre amis et commençons donc par Porthos : on le voit hâbleur et dissimulateur avec son baudrier qu'il exhibe et prétend avoir payé douze pistoles (chapitre II) alors que cet accessoire, d'or par devant, est de simple buffle par derrière. On le retrouve menteur et manipulateur avec Madame Coquenard qu'il séduit afin d'en soutirer la somme nécessaire pour s'équiper avant de partir au siège de la Rochelle. Mieux, il agit et s'exprime souvent comme un parfait idiot, à tel point que ses amis, découragés, le traitent de « niais » à plusieurs reprises et ne cherchent même pas à lui expliquer leurs plans d'attaque. Mais la prétention, la manipulation et la bêtise restent pardonnables ; d'ailleurs, elles sont comiques, et le narrateur glisse toujours un commentaire « historique » qui légitime les impairs de ses personnages en faisant mention de différences culturelles entre les époques. Pourtant, Porthos possède une caractéristique inacceptable pour un héros de roman d'aventures : il ne possède aucun élan. Ainsi, après que d'Artagnan a exposé la détresse de Madame Bonacieux, enlevée par Rochefort, Porthos rétorque « en allongeant les lèvres *avec mépris* » : « Une femme de condition *si inférieure* ! vous croyez, d'Artagnan ? » (126 ; c'est moi qui souligne). L'on s'attendait à ce qu'il embrasse avec enthousiasme la cause de la victime, ou encore, qu'il agisse selon les critères de chevalerie de Madame de Mortsauf : « *les servir toutes*, n'en aimer qu'une » (Le Lys dans la vallée 231 ; c'est moi qui souligne). Mais au lieu de s'engager sans discernement par grandeur de cœur, le voilà récalcitrant par préjugé social.

Le délicat Aramis n'est autre qu'un intrigant imbu de son physique qui multiplie les mensonges derrière le masque de la religion. Calculateur, il agit dans l'ombre. Parce qu'il cherche à projeter l'image d'un homme voué à la casuistique, il tient des propos modérés, sans éclat et déplaisants tant pour le narrateur qui tend à le critiquer que pour les lecteurs qui voudraient lui trouver quelques traits rédempteurs. Le jeune « mousquetaire par interim » est loin de posséder l'élan, l'exubérance, l'enthousiasme et l'exemplarité décrits par Brunel ; son personnage respire l'hypocrisie. Si la noblesse de cœur d'Athos est à maintes fois vantée, il ne reste pas moins l'assassin de sa femme. Certes, elle a été flétrie par la justice française (son épaule gauche porte la marque infamante de la fleur de lys) et Athos s'en retrouve déshonoré, mais aller jusqu'à la pendre au coin d'un bois témoigne d'une barbarie qui n'est pas sans choquer. Dans son exceptionnalité, l'acte d'Athos relève du *contre-exploit* et le fait basculer du même côté que Porthos et Aramis : dans les rangs de ceux qui devraient être des anti-héros.

Mais c'est à d'Artagnan que revient la palme de la goujaterie. Parlons de ses amours : il est l'amant de cœur de Madame Bonacieux, mais alors que celle-ci a disparu, enlevée par les gardes du cardinal, le jeune Béarnais s'en va mugueter Milady : « Que voulez-vous, il faut bien se distraire ! », explique-t-il à Athos (401). Il est le champion de l'inconstance. Par ailleurs, son affection pour la jolie mercière n'est pas dépourvue d'intérêt : outre la satisfaction charnelle qu'il compte recevoir en retour de ses services, il voit dans son périple en Angleterre (exigé par sa belle) « une occasion où il y avait à la fois gloire à acquérir et argent à gagner » (240). Sa mission auprès de Buckingham aurait pu être portée par l'enthousiasme et constituer un exploit : ses réflexions la transforme en calcul reposant sur la vénalité et sur les sens. Les relations de d'Artagnan avec Milady en sont l'écho. Afin d'obtenir la nuit d'amour qu'elle ne saurait lui accorder, le jeune homme se fait passer pour son rival, le comte de Wardes – une infamie, sinon

un viol puisque leur rapport n'est pas consensuel – et c'est à son amant que Milady croit remettre un saphir. Pour parfaire son forfait, d'Artagnan écrit une lettre de rupture (grossière mais du reste amusante) qu'il signe du nom de de Wardes ; et le narrateur d'ajouter : « Du saphir pas un mot : le Gascon voulait-il garder une arme contre Milady ? ou bien, *soyons franc*, ne conservait-il pas ce saphir comme une dernière ressource pour l'équipement ? » (457 ; c'est moi qui souligne). Avec son désir de transparence (« soyons francs »), le narrateur indique qu'il ne peut mentir à son lectorat, quitte à le décevoir : d'Artagnan est loin du héros conventionnel et vertueux. Il montre que, comme pour Madame Bonacieux, d'Artagnan joue ici de son insatiabilité sur deux fronts : ceux de la chair et de l'argent. Le Béarnais bafoue éhontément deux fois l'honneur de sa victime et, même si celle-ci est dépeinte sous un jour détestable, il confirme sa véritable nature : celle d'un scélérat.

Il est, je crois, nécessaire de ne pas oublier la soubrette de Milady, Kitty, une jeune fille transie d'amour pour d'Artagnan. Celui-ci n'hésite pas à la séduire pour fléchir sa loyauté envers Milady et accéder à la chambre de cette dernière. Pis, connaissant son désir de préserver sa vertu (433), il n'hésite pas cependant à la violer : « Et il attira Kitty à lui ; il n'y avait plus moyen de résister, la résistance fait tant de bruit ! aussi Kitty céda » (433). Dans cette description, l'ironie du narrateur est possible, mais elle n'est pas certaine : il vient de mentionner comment d'Artagnan songe à « obtenir Milady de gré ou de force » (la violence envers les femmes ne lui est donc pas une pensée étrangère), et l'on connaît la terreur que la soubrette éprouve à l'égard de sa maîtresse. Une maigre cloison séparant leur chambre, le moindre bruit pourrait trahir la domestique et l'assujettir à la fureur d'Anne de Breuil. Bien que le narrateur rende acceptable le mouvement de d'Artagnan qu'il qualifie plus loin d'acte de « vengeance contre Milady » (436), bien qu'il excuse la manipulation des sentiments de Kitty, les frasques de

d'Artagnan relèvent du contre-exploit. Que peut-on trouver d'admirable dans ces deux aventures, fruits de deux supercheries calculées et relevant du viol ? On ne peut s'empêcher de penser à Jean Rousset qui explique comment Don Juan oscille entre le héros et l'anti-héros parce que le public ne sait plus à qui s'identifier : au protagoniste, ou à ses victimes (Le Mythe de Don Juan 7) ?⁷⁹ Si la tromperie de Milady ne suscite aucune commisération pour elle (son personnage étant trop odieux), celle de Ketty, jolie, douce, timide, amoureuse et dévouée malgré ses réticences et ses peurs, provoque de la compassion à son endroit.

Le manque de noblesse et d'honneur de d'Artagnan se retrouve tout autant dans ses rivalités et dans ses amitiés. Plutôt que de se montrer simplement magnanime envers le comte de Winter qu'il vient de vaincre à l'épée, il lui accorde sa grâce « en échange de l'amour de [sa] sœur » (411) ; il n'y a point de générosité qui tienne.⁸⁰ Quant à l'amitié qu'il porte à ses amis, on est véritablement en droit de parler de « bémols » : après les avoir mêlés à ses aventures, après leur avoir fait risquer leur vie et les avoir laissés derrière lui, dans des auberges, attaqués et parfois même bastonnés, d'Artagnan revient victorieux à Paris avec les diamants de la reine. Le Béarnais ne sait pas ce qu'il est advenu de ses amis, mais il se prépare quand même à un rendez-vous galant avec Madame Bonacieux ; ce n'est qu'à la suggestion de Monsieur de Tréville (« Que diable ! Ils méritent bien cette petite attention de votre part » [294]) que d'Artagnan décide de reprendre la route du nord et d'aller chercher ses camarades. Etrange façon de s'inquiéter de ses amis... L'authenticité de ses sentiments ne peut être que remise en question,

⁷⁹ Rousset examine la réception : « Je pense à la fonction de modèle, d'action exemplaire exercée par le mythe dans les sociétés traditionnelles, où chaque récepteur s'identifie au héros, au dieu, revivant ou jouant la geste instauratrice pour déchiffrer dans le temps actuel sa propre situation. Qu'en est-il de Don Juan ? A qui le spectateur va-t-il s'identifier ? Aux victimes du libertin, ou instances d'opposition et de châtement ? Ou au héros lui-même ? » (7).

⁸⁰ Dans une lettre qu'elle adresse à d'Artagnan, Marie-Louise Coudert fait remarquer au héros : « si vous vous révélez souvent capable d'un noble désintéressement, c'est toujours sur réflexion, et jamais d'un élan spontané, ce qui dénote du bon sens – et un effort plus méritoire – mais n'est pas l'ordinaire des héros romanesques auxquelles vos prouesses portent à vous assimiler » (76).

d'autant que l'on apprend plus tard que d'Artagnan ne tient pas toujours à entretenir une relation d'égal à égal avec ses compagnons : à Porthos, il préfère cacher qu'il connaît la nature de son secret, car, il est « convaincu qu'il n'y a pas d'amitié qui tienne à un secret surpris, surtout quand ce secret intéresse l'orgueil ; puis *on a toujours une certaine supériorité morale sur ceux dont on sait la vie* » (332 ; c'est moi qui souligne). Le narrateur ajoute : « Or, d'Artagnan, dans ses projets d'intrigue à venir, et *décidé qu'il était à faire de ses trois compagnons les instruments de sa fortune, d'Artagnan n'était pas fâché de réunir à l'avance dans sa main les fils invisibles à l'aide desquels il comptait les mener* » (332 ; c'est moi qui souligne). La relation des mousquetaires, qui a évolué et s'est renforcée tout au long du récit grâce à d'Artagnan, semble, finalement, reposer sur un tissu de mensonges.

Avec leur médiocrité, comment d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis ont-ils bien pu fasciner les lecteurs dès la publication de l'œuvre de Dumas ? Comment ont-ils pu éviter la condamnation du public ?⁸¹ Pourquoi ce dernier n'a-t-il pas partagé l'opinion de Richelieu, qui voyait en d'Artagnan « un libertin, un duelliste, un traître » (548) ? Comment ceux qui ont repris ce roman à travers des suites et des avatars en tout genre (cinématographie, imagerie, etc.) sont-ils passés à côté de défauts aussi inacceptables chez des héros ? Prétention, idiotie, manque de chevalerie, de cœur et d'honneur, duplicité, et surtout, absence d'élan, d'exubérance, d'exploit, de constance, de passion et d'exemplarité... les allusions à ces défauts, souvent plus qu'évidentes, sont diffusées à travers le récit, et pourtant, elles ne sont pas parvenues à faire des mousquetaires des anti-héros. On pensera, en premier lieu, à la rapidité de lecture exigée par le roman d'aventures : « la phénoménologie de lecture est [...] au cœur de l'étude du genre. Tout, dans la narration, est organisé en fonction du lecteur. L'idéal est que la lecture du roman soit

⁸¹ Voir à ce sujet l'étude de l'hypernarrativité dans les Mousquetaires par David Baguley qui parle de « l'enthousiasme, de la séduction et de la fascination auxquels Les Trois Mousquetaires ont donné lieu chez des générations de lecteurs, femmes, hommes et enfants » (77).

ininterrompue, qu'on ne puisse reposer le livre sur la table » (Tadié 7). On se laisse prendre par l'action, on se retrouve vivant les péripéties et haletant(e), et l'on finit par manquer les subtilités du texte avec ses commentaires, alors que ceux-ci devraient donner matière à réflexion.

Mais l'on se demandera surtout si, outre la rapidité de lecture, le texte contient des éléments permettant sinon de racheter les protagonistes aux yeux du public, du moins de détourner son attention pour la canaliser vers de séduisantes caractéristiques. Car les Mousquetaires étant un mythe littéraire, il repose sur une convention qui correspond à la constellation mentale de son accueil de réception. Le mythe de Dionysos, étudié dans le chapitre trois, fait partie de l'imaginaire des XIX^e, XX^e et XXI^e siècles, et il exerce une fascination sur le public. On a vu comment Mascilli Migliorini affirme que le héros pallie au sentiment d'insuffisance du public. Avec d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis, ce ne sont pas tant leurs caractéristiques personnelles qui pourvoient à ce vide que les traits bachiques dont ils sont porteurs. Nous avons suggéré, dans le chapitre deux, que les propriétés essentielles agissent comme un vecteur parce qu'elles désignent la convention. Elles ne sont pas capables de l'actualiser, car ce sont les propriétés S-nécessaires qui jouent ce rôle et permettent aux lecteurs de percevoir la dimension mythique des héros. Leur rôle est donc d'orienter le public vers la convention et de l'impliquer pleinement dans son travail de lecture : fasciné par Bacchus, le public le repère ou l'infère (consciemment ou non) au sein du texte, il retient ses manifestations et la manière dont celles-ci se rattachent aux héros. Nous suggérons donc que les propriétés essentielles des mousquetaires ont une triple fonction : non seulement elles éclipsent leurs défauts, mais ce sont elles, et elles seulement, qui sont retenues dans la lecture du roman, énergisant des protagonistes a priori médiocres. En conséquent, elles conduisent à leur propre actualisation par les propriétés S-nécessaires, lesquelles permettent aux lecteurs de percevoir la

dimension mythique des héros. Selon la définition des propriétés essentielles que nous avons proposée dans le chapitre deux, les traits essentiels se réfèrent à une convention sur la base d'un type tronqué. C'est ce que les sous-parties suivantes s'appliqueront à montrer.

II. Les propriétés essentielles des Mousquetaires

Dans les livres VIII et IX de son Ethique à Nicomaque, Aristote définit l'amitié idéale : elle repose non sur la notion de ressemblance, mais sur l'égoïsme : la *philautia*, ou l'amour de soi. En effet, l'égoïsme permet à chacun de rentrer dans une sorte de circuit d'échanges privés, de se mettre, comme l'écrit Sylvain Fort, « sur le marché », et de tirer ce dernier vers le haut (37). Fort résume justement la pensée du philosophe :

Si la ressemblance caractérise les amitiés inférieures, c'est qu'elle nivelle par le bas, elle ne contraint à aucun effort, à aucun travail. Au contraire, l'idée d'égalité ou de proportion comme base de contrat dénommé « amitié » exige une mise à niveau, exige que les termes de l'échange s'équilibrent non pas par un déclin de celui qui offre le plus, mais par un exhaussement de celui qui offre le moins. (38)

L'amitié des mousquetaires est bien connue pour son authenticité et sa durabilité, mais peut-on la désigner en termes aristotéliens et affirmer qu'elle est basée sur les notions de ressemblance ou d'égalité entre les quatre protagonistes ? Ou ne peut-on voir, à la place, des points en commun que les mousquetaires partageraient avec Dionysos, des caractéristiques qui poseraient les jalons de leur amitié ? A plusieurs reprises, le narrateur des Mousquetaires évoque leurs différences : il énonce le « contraste parfait » entre Aramis et Porthos (38), ou encore les « caractère[s] tout opposé[s] » (102) d'Athos et Porthos. A l'inverse, d'Artagnan affirme que l'union d'Athos, Porthos et Aramis « n'est point fondée sur les contrastes » (68). Contrastes il y a, *mais en*

surface, car si les quatre protagonistes ne partagent pas les mêmes traits de caractère, ceux qu'ils possèdent sont dionysiaques par excellence, c'est-à-dire que chacun correspond à certaines constantes bachiques que nous avons dégagées plus haut, constantes qui sont elles-mêmes toute d'opposés, à savoir : l'ambiguïté sexuelle de Dionysos ; la création d'ordre et de désordre politique et social desquels découle le dépassement de toute hiérarchie politico-sociale, l'antagonisme, le pouvoir fédérateur et égalisateur (et par extension, la démocratie) ; la création et la destruction, avec l'association de la vie et de la mort, la notion d'harmonie et de dégénérescence (de *pharmakon*) assimilée aux plaisirs de la chère et de la chair ; l'alliance du masque (ou l'illusion, le mensonge) et de la révélation, avec leur identification au théâtre, au vin, mais aussi aux belles lettres (avec l'éloquence et l'inspiration qui lui sont rattachées).

D'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis ont pour fond commun Dionysos.

Avant d'entamer l'étude des caractéristiques des mousquetaires, il semble opportun de rappeler brièvement la nature et la fonction des propriétés essentielles. L'on a vu, dans le chapitre deux, que pour qu'il y ait mythe littéraire, il faut qu'il y ait manifestation d'une convention. Celle-ci se traduit par la diffusion d'occurrences provenant d'un mythe, d'une idéologie ou d'une image-force ; ces occurrences doivent se rattacher aux héros et consistent en propriétés essentielles et en relations S-nécessaires. On se rappelle que les propriétés essentielles sont, d'après Eco, « attribuées explicitement aux personnages » (Kant 333) ; elles peuvent consister en un acte ou en une caractéristique ; elles désignent le héros à partir d'occurrences conventionnelles mais elles ne permettent pas d'actualiser sa dimension mythique. Néanmoins, les caractéristiques essentielles restent indispensables dans la mesure où elles servent de base aux rapports S-nécessaires, qui se présentent comme leur continuation et qui actualisent la dimension conventionnelle des héros.

1. L'ambiguïté sexuelle

L'un des invariants du mythe de Bacchus consiste à son ambivalence sexuelle : tantôt représenté en hermaphrodite, tantôt dépeint en vieillard masculin et barbu ou en jeune homme frêle, imberbe et efféminé, il est célébré pour sa virilité tout en étant associé aux femmes. Dieu conquérant, guerrier et à la forte sexualité (on se rappelle l'enthousiasme des phallophories) dont la majorité des adeptes sont féminins, sa véritable nature est insaisissable. Cette constante se rattache particulièrement à d'Artagnan et Aramis, tandis que les personnages d'Athos et Porthos sont plus tranchés. En effet, du quatuor, Athos et Porthos sont les protagonistes dont la virilité ne fait aucun doute. D'abord par le physique : on s'imagine Athos, dont le menton est « dessiné comme celui de Brutus » (354), semblable à l'assassin de César : la mâchoire carrée, signe de volonté et de force. Gravement blessé par les gardes du Cardinal, il se présente néanmoins à Monsieur de Tréville, « *sanglé* comme de coutume. Il entr[e] *d'un pas ferme* dans le cabinet » et tente vainement de « rassembl[er] toutes ses forces pour lutter contre la douleur » (46 ; c'est moi qui souligne). Son stoïcisme face à la souffrance physique correspond au stéréotype de l'homme fort et sans faiblesse, tandis que la manière dont il est vêtu traduit une allure toute martiale, et par conséquent, masculine. Quant à Porthos, il est qualifié de « géant dont la force physique était devenue proverbiale parmi les mousquetaires » (354), et on le retrouve comparé à Hercule. Athos ne lui est pas inférieur pour autant puisqu'on apprend qu'il l'a fait plier plus d'une fois au combat (354). A l'instar de son ami, Porthos a la mine guerrière et recherche les atours du conquérant : quand il ne se procure pas un baudrier, c'est l'achat d'un genêt et de tout son équipement (492) qu'il impose à sa maîtresse : « Porthos était magnifique ; ses éperons *résonnaient*, sa cuirasse *brillait*, son épée lui battait *fièrement* les jambes » (505 ; c'est moi qui souligne). Force physique et allures martiales confèrent à Athos et Porthos une indéniable

masculinité tout en les rapprochant des caractéristiques de Dionysos, celles du conquérant et d'une certaine exaltation de la virilité.

En revanche, les identités d'Aramis et de d'Artagnan sont souvent teintées d'une forte féminité quand elles ne nient pas leur masculinité. Commençons par d'Artagnan. Parce qu'il est le personnage principal de ce *bildungsroman*, il se place dès le début dans une situation insatisfaisante qu'il devra changer, selon la règle du genre. Le point de départ des Mousquetaires se caractérise par la pauvreté et le désir de gloire et d'argent du Béarnais.

L'entrée dans le corps des soldats du roi devrait lui permettre de gravir les échelons sociaux et de connaître la fortune. Mais la situation originale du Gascon se traduit aussi par son âge et son inexpérience (sur lesquels nous reviendrons plus tard), puis par une ambiguïté sexuelle dont il ne parviendra jamais à se libérer, en dépit de ses aventures.⁸² En effet, bien que ses traits physiques et ses ambitions soient d'une nature profondément virile, celle-ci est défaits par son apparence, son comportement et la manière dont il est perçu. Les « muscles maxillaires énormément développés » et « le nez crochu » (12), on devine d'abord au Gascon une volonté sans pareil, malgré sa jeunesse, une volonté qui, selon les conventions, est l'apanage de la masculinité. Allant à Paris avec la ferme intention de devenir mousquetaire, il se donne des airs belliqueux et menaçants : il se veut homme et il tient à être considéré comme tel. Pourtant, c'est à Don Quichotte qu'il est comparé, un « don Quichotte décorcelé, sans haubert et sans cuissards [...] vêtu d'un pourpoint de laine dont la couleur bleue s'était transformée en une nuance insaisissable de lie-de-vin et d'azur céleste » (12) ; rien de sa personne n'indique le futur soldat : « un œil peu exercé [l'] eût pris pour un fils de fermier en voyage, sans sa longue épée ». Pauvrement habillé, l'allure paysanne, d'Artagnan incarne, à la manière du héros de Cervantès, la figure parodique du

⁸² Il y a donc stagnation du personnage sur le plan de l'identité sexuelle.

chevalier. Plutôt que de lui conférer une certaine masculinité, son allure et ses mines amènent au sourire : l'apparence à laquelle il aspire est niée.

D'après Marie-Claire Kerbrat, le héros doit être un guerrier et apparaître en tenue de combat, dans sa « panoplie » (11-13). C'est là le moyen de se distinguer des autres personnages, de mettre en valeur sa force et sa masculinité. D'ailleurs, « l'héroïsme traditionnel est masculin ; aussi l'insulte la plus insupportable pour un héros est-elle de s'entendre traiter de femmelette [...] Un homme, un vrai, ne se conduit pas en femme : il ne renonce donc jamais ni n'hésite à se battre, au moyen d'armes à proprement parler et non pas de simples 'propos' » (151). Les conditions de Kerbrat pourraient bien être l'antithèse du Béarnais, et par l'apparence, et par l'impuissance de celui-ci à se battre. Après la comparaison du jeune homme à Don Quichotte survient celle du fidèle Bouton d'Or. Vieux bidet jaune, il donne à l'équipement une allure grotesque dont le futur mousquetaire est très conscient. C'est ainsi que d'Artagnan se couvre de ridicule et laisse à douter de ses futures qualités soldatesques :

Don Quichotte prenait les moulins à vent pour des géants et les moutons pour des armées, d'Artagnan prit chaque sourire pour une insulte et chaque regard pour une provocation. Il en résulta qu'il eut toujours le poing fermé depuis Tarbes jusqu'à Meung [...] Ce n'est pas que la vue du malencontreux bidet jaune n'épanouît bien des sourires sur les visages des passants ; mais, comme au-dessus du bidet sonnait une épée de taille respectable, et qu'au-dessus de cette épée brillait un œil plutôt féroce que fier, les passants réprimaient leur hilarité, ou, si l'hilarité l'emportait sur la prudence, ils tâchaient au moins de ne rire que d'un seul côté, comme les masques antiques. (16)

Le désir d'héroïsme du Gascon existe, mais le jeune homme ne peut le réaliser. Son équipement, d'abord, l'empêche d'apparaître avec éclat et le rend drolatique, tant aux yeux des passants qu'à ceux du public. De ce fait, il l'infériorise. Toujours prêt à provoquer celui qui se moquera de lui, d'Artagnan n'entend aucun propos et n'a affaire à nulle attitude justifiant un duel. Son désir reste inassouvi : il ne peut se battre, c'est-à-dire que son impuissance à prouver sa bravoure l'empêche d'établir sa masculinité, selon les critères énoncés par Kerbrat. Enfin, aveuglé par sa crainte du ridicule et par un sens démesuré de l'honneur, le Béarnais est incapable de reconnaître l'adversaire, à savoir, il ne possède pas la qualité première du bon guerrier. On le sait, d'Artagnan se révèle, par la suite, brillant duelliste et fin stratège, mais ses débuts, qui sont marqués par le comique, dévalorisent sa valeur soldatesque. La présentation de d'Artagnan par le narrateur et l'accueil que lui réservent les promeneurs le situent dans un entre-deux dionysiaque : il n'est ni conquérant, ni personnage passif ; il ne correspond ainsi par association ni aux caractéristiques stéréotypées⁸³ du héros masculin, ni à celles d'un protagoniste féminin.

Toutefois, la première allusion à sa sexualité sous-entend une virilité débordante : l'on apprend qu'il a une « imagination éveillée et vagabonde, qui en Gascogne le rendait redoutable aux jeunes femmes de chambre et même quelquefois aux jeunes maîtresses » (35). Entretenant auprès des bonnes (voire de leurs employeuses), le Béarnais est loin d'être un nouveau Don Juan, et la description amusée du narrateur rejoint, par le ton, sa comparaison à Don Quichotte. Cependant, ses désirs et ses tentatives de conquête du beau sexe entourent son personnage d'une incontestable aura masculine. Par contraste, d'Artagnan est qualifié d' « amant novice » (141) ; il déclare à Madame Bonacieux : « c'est que l'amour m'est venu vite et pour la première fois, et

⁸¹ Nous parlons ici de « stéréotype » en connaissance de la propension du roman populaire à préférer le stéréotype à la description psychologique.

que je n'ai pas vingt ans » (153) ; enfin, le rendez-vous qu'elle lui donne est le premier qui lui ait jamais été accordé (285). A l'instar de son inexpérience militaire, sa virginité, qui est liée à son jeune âge, le situe une fois de plus dans l'entre-deux : nonobstant les désirs qu'il éprouve et les initiatives qu'il prend pour les réaliser, le pucelage de d'Artagnan l'empêche de prouver sa virilité.⁸⁴

Cette situation intermédiaire se traduit encore dans la progression des aventures amoureuses du jeune Béarnais, une progression qui alterne constamment entre la sexualité de d'Artagnan, et la négation de cette dernière. Chronologiquement, d'Artagnan est d'abord la terreur des domestiques féminines et des femmes de bien. Puis il rencontre Madame Bonacieux à qui il avoue son inexpérience ; platonique, leur relation possède un caractère asexué qui nie sa réputation de séducteur. Survient ensuite l'épisode de ses frasques avec Milady et Ketty ; la double consommation est évidente et d'Artagnan rayonnerait enfin de virilité si ses exploits amoureux ne se terminaient par sa folle échappée de la maison de Milady. Plutôt que d'endurer sa fureur, il préfère fuir par la porte de la chambre de Ketty qui, le voyant nu, « l'affubla d'une robe à fleurs, d'une large coiffe et d'un mantelet ; elle lui donna des pantoufles, dans lesquelles il passa ses pieds nus, puis elle l'entraîna par les degrés » (475). Si le volage évoque Don Juan, c'est bien plutôt celui de Lord Byron, un bourreau des cœurs dont les tumultueuses aventures relèvent de la farce (nous pensons notamment aux chants un et trois du poème anglais).

⁸² Dans sa préface à la récente édition des *Mousquetaires* de Barnes and Nobles, Barbara T. Cooper voit dans les aventures du premier chapitre une illustration de l'impuissance du jeune héros : « D'Artagnan attempts to skewer the host of that hostelry, only to discover that he has nothing more than the stub of a sword in his hand. The scene [...] carries with it the suggestion of emasculation – the sword being a well-known phallic symbol. The “joke” is further emphasized by the fact that the host has previously taken the other, larger part of the lengthy blade to use as a larding needle [...] As a result, the reader is afforded an opportunity to laugh at D'Artagnan youthful (and therefore impotent) rage and to verify the pertinence of the narrator's earlier comparison of the book's hero to Cervantes's Don Quixote” (xxiv). Ainsi, dès le premier chapitre, l'impuissance (alliée à l'inexpérience) est associée à ce jeune homme dont les traits masculins sont si prononcés ; les aventures ultérieures de d'Artagnan restent dans la même veine et ne permettent jamais de démentir l'entre-deux dans lequel il se trouve.

Poursuivons : la coiffe de travers, les jupes tombantes sur ses souliers, d'Artagnan s'élanche chez Athos ; Grimaud, son valet, manque d'être renversé par le fuyard qu'il ne reconnaît pas et qu'il interpelle au féminin : « que voulez-vous, *coureuse* ? que demandez-vous, *drôlesse* ? » (476 ; c'est moi qui souligne). Le passage est comique et la mascarade tout à fait dionysiaque : à la manière d'un costume théâtral, les vêtements féminins créent à la fois l'illusion et la confusion identitaire, si communes dans le mythe bachique. Quant aux pouvoirs de séduction de d'Artagnan, ils lui sont à nouveau niés (et c'est aussi la première fois qu'il est confondu avec une femme). Après ces aventures, le Béarnais retrouve Madame Bonacieux, qui avait été cachée dans un couvent par les soins d'Anne d'Autriche, mais il arrive après que Milady l'a empoisonnée. La lingère de la reine agonise dans ses bras ; il s'évanouit pour ensuite se jeter sur le corps de sa maîtresse, ivre de douleur. C'est Athos qui parvient à apaiser son jeune compagnon : « *Ami, sois homme : les femmes pleurent les morts, les hommes les vengent !* » (759 ; c'est moi qui souligne). Cette promesse de représailles est comme un rappel à l'ordre : la réaction de d'Artagnan doit correspondre à son sexe. Non seulement il ne peut laisser éclater sa douleur, signe de faiblesse féminine, mais il doit encore se réapproprier ce qui lui revient de nature et ce dont Milady l'a dépossédé en empoisonnant Madame Bonacieux : le droit à la vengeance et à l'action. Bien qu'on le sache preux soldat et amant intrépide, la masculinité de d'Artagnan n'est jamais tout à fait confirmée.

Passons à Aramis. Les traits de son visage ne sont pas décrits et, à l'inverse d'Athos et de d'Artagnan, on ne connaît pas la forme de son nez, ni de son menton ; seules, la beauté, l'expression qui se dégagent de sa physionomie, de même que ses manières féminines, sont mises en exergue. Ainsi, la présentation d'Aramis dans le chapitre II :

C'était un jeune homme de vingt-deux à vingt-trois ans à peine, à la figure naïve et douceuse, à l'œil noir et doux et aux joues roses et veloutées comme une pêche en automne ; sa moustache fine dessinait sur sa lèvre supérieure une ligne d'une rectitude parfaite ; ses mains semblaient craindre de s'abaisser, de peur que leurs veines ne se gonflassent, et de temps en temps il se pinçait le bout des oreilles pour les maintenir d'un incarnat tendre et transparent. D'habitude, il parlait peu et lentement, saluait beaucoup, riait sans bruit en montrant ses dents qu'il avait belles, et dont, comme le reste de sa personne, il semblait prendre le plus grand soin. (38)

Point de guerrier à la joue râpeuse ou barbue, mais un homme au teint « rose » et « velouté » de jeune fille ; nulle expression de défi dans le regard, mais des yeux « doux », tout comme la figure est « douceuse » et « naïve ». La façon dont il tient ses mains, dont il pince ses oreilles pour mettre en valeur leur incarnat et dont il découvre ses dents évoque la manière dont les demoiselles d'une autre époque exhibaient leurs appâts, de même que sa discrétion (il rit silencieusement et parle peu) rappelle une retenue de jeune fille nubile. L'on apprend plus loin qu'Aramis, qui manie pourtant si facilement l'épée, possède « une main blanche et potelée comme une *main de femme* » (337 ; c'est moi qui souligne) et qu'il compose lettres et poèmes d'une « charmante petite écriture de femme » (590). La description du chapitre II trouve son écho tout au long du roman, notamment au sujet des manières du protagoniste : « il tenait [sa main] en l'air pour faire descendre le sang » (337), il parle « en se pinçant l'oreille pour la rendre rouge, comme il secouait les mains pour les rendre blanches » (341). Répétées à travers le récit, les façons d'Aramis collent à son personnage et rendent constante sa féminité.

Mais l'ambiguïté d'Aramis ne s'arrête pas là : elle se poursuit avec ses velléités ecclésiastiques. « Mousquetaire par intérim », sa vocation première était, selon ses dires, religieuse. Il explique avoir jeté la soutane pour la casaque de mousquetaire suite à une affaire de cœur et d'honneur : alors qu'il était au séminaire, il fréquentait des femmes de haute maison. Or il arriva qu'un homme le trouva en compagnie d'une dame dont la pause était « quelque peu abandonnée » (345) ; il menaça alors Aramis de coups de cannes, insulte devant laquelle le jeune protagoniste, abasourdi, resta coi. Pourtant, outragé, il décida de repousser ses vœux pour prendre des cours d'escrime et, un an après l'injure dont il avait été l'objet, il alla trouver son adversaire et le tua sur le coup. Cet épisode montre qu'Aramis n'est bien évidemment pas insensible aux charmes du beau sexe. Mais il illustre davantage l'imprécision identitaire de l'homme d'église : dans une affaire sentimentale, on ne peut le provoquer en duel, comme on le ferait pour un homme : seuls restent les coups de cannes. Pour riposter à l'insulte, le membre du clergé doit se défaire de sa soutane, c'est-à-dire qu'il doit rejeter l'habit pour devenir et agir en homme. En d'autres termes, le costume de l'Eglise a une fonction dévirilisante : il impose une identité quasiment asexuée, sinon féminine, puisqu'outre les points communs entre la robe ecclésiastique et la robe de femme, la soutane réduit son porteur à l'interdiction de se battre, à la passivité, à la douceur, bref, à des caractéristiques dites féminines.

Il est enfin remarquable qu'à chaque déception sentimentale, Aramis menace de rentrer dans les ordres. Lui qui est mousquetaire, lui qui fait la cour à Mme de Bois-Tracy, muguette Mme d'Aiguillon (40) et qui connaît une intimité certaine avec Mme de Chevreuse, bref, lui dont la virilité est définie tant par son statut de guerrier que d'amant, il considère toujours la vie religieuse comme le remède à ses maux (d'ailleurs, on apprend dans l'épilogue qu'il rentre dans les ordres par dépit amoureux), comme un refuge face à l'échec de sa masculinité.

En somme, des quatre protagonistes, Athos et Porthos sont les plus virils, avec la force physique et la valeur martiale qui les caractérisent. En revanche, d'Artagnan et Aramis, qui sont eux aussi militaires et qui partagent une même mâle énergie, participent d'un flou sexuel par leurs aventures amoureuses, leur attitude et leur apparence physique. On se rappelle que la masculinité et la féminité sont les deux opposés qui constituent une partie de l'identité dionysiaque. En fonction de l'étude qui vient d'être proposée sur les quatre compagnons, l'on est en mesure d'affirmer que chacune de leur personnalité repose sur un ou deux contraires dionysiaques (masculinité/féminité) qui font partie d'une même catégorie : l'ambiguïté sexuelle. Le tableau ci-dessous résume les caractéristiques bachiques des mousquetaires.

Tableau 2 : L'ambiguïté sexuelle

Dionysos	Masculinité			Entre-deux		Féminité	
	Forte sexualité	Militaire	Force physique	Asexualité	passivité/activité	Allure	Attitude
D'Artagnan	+	+	+	+	+	-/+	-
Athos	-	+	+	-	-	-	-
Porthos	+	+	+	-	-	-	-
Aramis	+	+	+	+	+	+	+

Ce tableau suggère aussi le rôle de Dionysos en tant que convention qui vient de l'extérieur, mais qui agit à l'intérieur du texte littéraire en se rattachant aux héros sous forme de caractéristiques, c'est-à-dire d'occurrences. Enfin, il permet de répondre partiellement à la nature de l'amitié des mousquetaires selon les critères d'Aristote : leur union est basée sur une ressemblance incomplète, en ce que les compagnons ne partagent pas systématiquement les mêmes caractéristiques mais ils gardent Dionysos comme point commun.

Nous avons avancé antérieurement que pris séparément, les mousquetaires ne peuvent séduire le public car ils ne possèdent pas les caractéristiques inhérentes aux héros ; au contraire, ils penchent du côté des anti-héros. Seules, leurs propriétés essentielles conventionnelles peuvent faire diversion et réorienter les lecteurs vers le mythe dionysiaque, très présent dans l'environnement culturel de réception et dont les valeurs fascinent. Le chapitre trois a montré que Bacchus se manifeste souvent sous d'autres identités que la sienne. Il a aussi indiqué que depuis longtemps, la question de l'ambiguïté sexuelle n'est plus associée à la divinité. Cependant, la question de l'identité sexuelle reste d'actualité et suscite un intérêt toujours croissant, comme en témoigne, par exemple, les mouvements et les études gay et lesbiens. Même si le public n'est pas capable de reconnaître le mythe de Dionysos dans les caractéristiques à la fois masculines et féminines de d'Artagnan et Aramis, les deux protagonistes correspondent à la constellation mentale de leur accueil de réception. De ce fait, le travail de lecture du public est altéré : plutôt que de voir dans les quatre protagonistes des personnages aux multiples défauts comme il le ferait avec un simple roman, il remarque la propriété de l'ambiguïté sexuelle. Il la retient d'autant plus facilement qu'elle est comique, et cela au détriment d'autres traits peu flatteurs. Ce faisant, il s'achemine vers la construction de propriétés S-nécessaires qui sont basées sur les propriétés essentielles et lui permettront, plus tard, de trouver une dimension mythique au quatuor.

2. Création et destruction

Le chapitre trois a montré que la constante de la création et de la destruction accompagne Dionysos tout au long de son parcours à travers le temps et l'espace. Comme nous l'avons vu avec Nathalie Mahé, la divinité est encore dépeinte aujourd'hui, malgré ses séries de dé- et de re-

contextualisations, sous des traits noirs, violents et cathartiques. Reste que, même si ceux-ci s'inscrivent dans le paysage culturel actuel et correspondent, de la sorte, à la disposition mentale collective, le public d'accueil privilégie un autre aspect de Bacchus : celui du vin et de sa joyeuse invitation à la vie. Le troisième chapitre a aussi indiqué que l'invariant de la création et de la destruction est alimenté par trois autres : l'association de la vie et de la mort ; l'harmonie et la dégénérescence ; la guerre. L'on examinera, dans les parties à venir, leur pouvoir de séduction seules, et mis en présence les uns avec les autres, que ce soit par le texte ou par le travail de lecture. Ceci nous permettra d'envisager comment elles se rattachent aux héros et pourquoi leurs défauts ont été ignorés du public.

A. Association de la vie et de la mort : vieillesse et jeunesse

Comme Dionysos qui était dépeint tantôt en jeune homme, tantôt en vieillard, le groupe des mousquetaires oscille entre deux âges. Si celui de Porthos n'est pas mentionné en début de roman, l'on sait qu'il est dans la même tranche d'âge qu'Aramis, « un jeune homme de vingt-deux ou vingt-trois ans à peine » (38). Le narrateur, ni même les autres personnages, ne semblent accorder aucune attention à leur état : Aramis et Porthos sont jeunes, beaux et braves, et c'est le plus important. En revanche, le récit s'attarde avec insistance sur la grande jeunesse de d'Artagnan et la vieillesse prématurée d'Athos. Aîné du quatuor, Athos a « à peine trente ans » (101). Pourtant, sa personnalité et ses habitudes, qui se traduisent par « sa réserve, sa sauvagerie et son mutisme », de même que son alcoolisme (355), font de lui « presque un *vieillard* » (101 ; c'est moi qui souligne), un nom dont le narrateur qualifie le mousquetaire à deux reprises, l'isolant ainsi du groupe de ses compagnons. Le passage suivant, qui contraste Athos avec ses amis et lui-même, illustre son quasi-gérontisme : « on voyait cette nature si distinguée, cette

créature si belle, cette essence si fine, tourner insensiblement vers la vie matérielle, comme les vieillards tournent vers l'imbécillité physique et morale. Athos, dans ses heures de privation, et ces heures étaient fréquentes, s'éteignait dans toute sa partie lumineuse, et son côté brillant disparaissait comme dans une profonde nuit » (355). Le champ lexical, avec ses termes de « vieillard », d' « imbécillité », de « s'éteindre », « disparaître » et de « profonde nuit » indique la dégradation d'Athos et laisse entrevoir un sombre avenir.⁸⁵

En revanche, d'Artagnan mérite véritablement le titre de « *cadet* de Gascogne » par sa jeunesse. Avec ses dix-huit ans, il n'est ni enfant, ni adulte, et recherche son identité. Cette situation intermédiaire se trouve d'abord dans son physique : il est « trop grand pour un adolescent, trop petit pour un homme fait » ; ceci est renforcé par son pourpoint de laine à la couleur « insaisissable » et par son béret orné d'une « *espèce* de plume » (12 ; c'est moi qui souligne). Comiques parce qu'ineffables, son vêtement et sa parure associent l'entre-deux et la laideur à son âge si souvent qualifié d'ingrat. Les autres personnages, d'ailleurs, ne s'y trompent point et n'hésitent pas à évoquer sa juvénilité, du moins jusqu'à ce qu'il ait prouvé ses talents de bretteur : par deux fois il est qualifié de « petit garçon » par Milady et Rochefort (23), mais il est encore désigné comme un « enfant » plus de huit fois, que ce soit par Rochefort (21), Athos (66, 73), Jussac (74), Louis XIII (80, 81) ou Tréville (80). Enfin, ses manières restent indéterminées et témoignent de son manque de personnalité. Lorsque Rochefort se moque de lui, d'Artagnan tache de « *copier* quelques uns de ces airs de cour qu'il avait surpris en Gascogne chez des seigneurs en voyage » (17 ; c'est moi qui souligne) : le Béarnais n'est toujours pas lui-même, et, pour réagir, il doit emprunter ses gestes à autrui, de même qu'il décide plus tard de prendre Aramis pour exemple : « désormais, je veux en tout point me modeler sur lui » (59). On le sait

⁸⁵Vingt Ans après viendra pourtant le démentir, à l'heureuse surprise de d'Artagnan et des lecteurs.

novice en amour, il l'est encore dans son mode de vie : il n'a « aucune habitude » (109) et a besoin de ses amis pour apprendre à vivre convenablement à Paris.

Certes, la jeunesse de d'Artagnan, sa silhouette, ses manières gauches, provinciales et non définies et son inexpérience participent du roman d'apprentissage qu'est Les Trois mousquetaires : elles servent de point de départ aux prouesses du Gascon. Cependant, ses caractéristiques s'opposent en tout point à celles d'Athos et nous amènent d'abord à considérer le contraste dionysiaque de la jeunesse et de la vieillesse, ensuite à prévoir le développement de l'amitié d'Athos et de d'Artagnan. Le tableau ci-dessous permet de mettre en exergue la brève étude que nous venons de proposer sur d'Artagnan et Athos, et illustre leur appropriation de certaines caractéristiques dionysiaques.

Tableau 3 : Association de la vie et de la mort : vieillesse et jeunesse

Dionysos	Grande jeunesse		Vieillesse	
	Apparence	Comportement	Apparence	Comportement
d'Artagnan	+	+	-	-
Athos	-	-	+	+
Porthos
Aramis

Ni d'Artagnan, ni Athos ne correspondent totalement, dans son individualité, à l'opposition jeunesse/vieillesse que l'on trouve dans le mythe de Dionysos, représenté tantôt en jeune homme ou en enfant, tantôt en vieillard, mais plutôt à un type tronqué de Bacchus. En effet, le Béarnais et son aîné favorisent un ou plusieurs traits de la divinité mais ils ne sauraient les avoir toutes à la

fois. Quant à Porthos et Aramis, ils restent, par leur état de jeunes adultes, en dehors de ce contraste dionysiaque.

La coexistence de la jeunesse et de la vieillesse ne peut exercer, à elle seule, une forte fascination, mais elle est suffisamment présente et diffusée à travers le récit pour forcer le lectorat à la repérer. Elle s'intègre dans la constante de la création et de la destruction : elle constitue sa base avec la question de l'harmonie et la dégénérescence, et celle de la guerre que nous étudierons plus loin. En d'autres termes, et selon la proposition du chapitre trois, la propriété de la jeunesse et de la vieillesse est l'un des éléments menant à l'invariant de la création et de la destruction, tel que le mythe dionysiaque la définit. Elle ne peut y donner cours qu'à la condition d'être accompagnée par les autres composantes. En effet, ce n'est qu'en retenant, dans son travail de lecture, la constante de la jeunesse et de la vieillesse, puis celle de l'harmonie et de la dégénérescence et enfin celle de la guerre, que le public pourra d'abord construire ou reconnaître l'invariant dont ils sont la base, pour ensuite actualiser la dimension dionysiaque des personnages et leur reconnaître une dimension mythique ; c'est ce que le cinquième chapitre mettra en exergue.

B. Harmonie et dégénérescence : ivresses et festins

Assimilé au théâtre, à la fécondité, aux enfers, Dionysos est aujourd'hui davantage connu pour son association à la boisson et à la bonne chère : à l'épicurisme, selon la définition moderne. Avec le *carpe diem* qu'elle prône, la philosophie bachique est une invitation à la vie. L'hédonisme est synonyme d'ordre et d'harmonie tant intérieurs que communautaires. Dans un mouvement inverse, celui qui s'y livre sans modération court à sa perte ; les plaisirs dionysiaques sont destructeurs. Parallèlement au contraste de la jeunesse et de la vieillesse, cette ambivalence

bachique est très présente chez les Mousquetaires. Qu'il s'agisse de d'Artagnan, d'Athos, de Porthos ou d'Aramis, les quatre protagonistes de Dumas aiment boire et faire ripaille. Malgré leur apparente ressemblance, ils se distinguent toutefois par la manière dont ils consomment et envisagent la boisson et la bonne chère : alors qu'Athos et Porthos pèchent par excès, Aramis et d'Artagnan se rangent du côté de la modération. Commençons par Athos, le plus bachique et le plus paradoxal des quatre héros quand il s'agit du vin. Vanté pour son raffinement, sa « science délicate du monde et des usages de la plus brillante société » (354), il possède un fin palais. En pleine conversation avec ses amis, il ne néglige pas de « goût[er] le vin en connaisseur » (122), de le déguster et de marquer son approbation par un signe de tête. Bien entendu, il sait distinguer les vins entre eux et leur provenance (chapitre XLVI). Quant aux repas, Athos les ordonne « mieux qu'aucun homme du monde » (354), et lorsque d'Artagnan vient de toucher les quarante pistoles du roi, Athos lui conseille aussitôt de commander un repas, et finit par le faire lui-même (100). Il trouve au vin des vertus incomparables qui sont autant de qualités bachiques que lui ont attribués les cultures au cours des siècles : le vin éclaire les idées (369), il délie les langues et amène à une certaine forme d'éloquence (il estime que boire et raconter sont « deux choses [qui] vont à merveille ensemble » 370). Bref, Athos pourrait incarner l'idéal dionysiaque selon les critères étudiés dans le troisième chapitre.

Un amateur recherche la qualité (voire, il apprécie la modération) plus que la quantité. Or Athos est un alcoolique à la limite de la dipsomanie.⁸⁶ Le chapitre XXVII illustre sa tendance à l'excès. Après avoir été attaqué par l'aubergiste et ses gens, le protagoniste, accompagné de son fidèle valet, s'est barricadé dans la cave d'où il refuse de sortir, car il y a découvert de délicieux jambons et des vins excellents : « on eût dit qu'il y avait dans cette cave un de ces

⁸⁶ Dans le sens où son cas relève du psychopathologique : Athos tend à boire par impulsion, de temps en temps et abusivement (<http://fr.wikipedia.org/wiki/Dipsomanie>).

ogres faméliques, gigantesques héros des légendes populaires, et dont nul ne force impunément la caverne » (363). Avec les adjectifs « gigantesques » et « faméliques », les noms communs d' « ogres » et de « légendes », Athos devient un personnage démesuré dont l'appétit est mis en parallèle avec ce qui sort du quotidien, du réel. Confirmant la description du narrateur, Athos accepte d'abandonner les victuailles à la demande de d'Artagnan, et s'écrie, chancelant : « je suis ivre mort [...] et jamais homme n'a mieux fait ce qu'il fallait pour cela. Vive Dieu ! Mon hôte, il faut que j'aie bu au moins pour ma part cent cinquante bouteilles » (365). Sa consommation relève du surhumain. C'est alors que le narrateur, qui poursuit dans sa gradation descriptive, produit une image révélatrice d'Athos et de son valet : « Grimaud parut à son tour *derrière son maître*, le mousqueton sur l'épaule, la tête tremblante, comme *ces satyres ivres* des tableaux de Rubens » (365 ; c'est moi qui souligne).⁸⁷ Comparer Grimaud aux satyres, et parler de son « maître », ce n'est pas simplement assimiler le valet à une figure mythologique : c'est avant tout faire d'Athos un nouveau Bacchus. Certes, l'association est ici drolatique, mais la référence à la divinité est bien présente ; et le rire n'est-il pas le propre de Dionysos, le dieu de la comédie ?

L'on a vu que les excès éthyliques d'Athos l'amènent à vieillir prématurément, c'est-à-dire que le vin le pousse vers une lente auto-destruction : d'un homme d'à peine trente ans, il ressemble à un vieillard. Dans leur lancée dévastatrice, les débordements du héros l'entraînent vers le fond : l'honneur perdu, le cœur brisé et la conscience d'un assassin, il boit pour oublier, « pour combattre cette tristesse, [...] ce remède [...] le] rendait plus sombre encore » (355). Qualifié de remède et employé comme tel par le protagoniste, le vin exacerbe pourtant ses tourments et agit comme un véritable poison, évoquant l'image de Dionysos comme dieu du *pharmakon*. Athos joue donc d'un double contraste dionysiaque : il appelle la tempérance et les excès de même que la notion de destruction derrière l'apparence du plaisir et de l'harmonie.

⁸⁷ Voir « Bacchus et Ariane » figuré dans le troisième chapitre.

A la suite de son aîné, le raffinement de Porthos en matière de mets et de vins est reconnu : on le compte parmi les « palais exercés » (424). Il est aussi grand buveur et gros mangeur, comme l'illustre le chapitre XXV où d'Artagnan le retrouve enfermé dans une chambre d'auberge avec son valet :

Porthos était couché, et faisait une partie de lansquenet avec Mousqueton, pour s'entretenir la main, tandis qu'une broche chargée de perdrix tournait devant le feu, et qu'à chaque coin d'une grande cheminée bouillaient sur deux réchauds deux casseroles, d'où s'exhalait une double odeur de gibelotte et de matelote qui réjouissait fort l'odorat. En outre, le haut d'un secrétaire et le marbre d'une commode étaient couverts de bouteilles vides. (324)

Annonciatrice de la boulimie de Porthos dans Le Vicomte de Bragelonne,⁸⁸ cette scène (et ses échos à travers le roman), où règne l'abondance, témoigne de l'heureux caractère du protagoniste : manger et boire à l'excès sont deux manières d'embrasser la vie, sans aucune répercussion négative. On retrouve ici l'idée du bon Bacchus, toujours souriant et amateur de frairies et de beuveries, tel qu'on le voit d'abord chez les Romains, puis aux XVII^e, XVIII^e et XX^e siècles : le bon vivant. Ne partageant en rien la complexité d'Athos, Porthos correspond au type tronqué de Dionysos tel qu'il est si souvent connu aujourd'hui : le dieu de la vigne et du vin.

Ayant en commun avec Athos et Porthos une certaine appréciation du vin, d'Artagnan se distingue de ses deux amis par ses goûts et par sa modération. A l'instar d'Athos, le jeune Béarnais a des préférences œnologiques prononcées qui, toutefois, ne témoignent pas d'un fin palais. En effet, il déclare préférer le vin de Beaugency (121), que Dumas classe dans les « Vins rouges ordinaires de France » (Dictionnaire de cuisine 615), après les « Grands vins rouges français », les « Vins fins rouges français », les « Vins grands ordinaires rouges français » et les

⁸⁸ Dans le chapitre CLIII, son appétit époustoufle Louis XIV dont il partage le souper.

« Vins bons ordinaires rouges français », à savoir, le vin de Beaugency arrive en fin de classement. Malgré la simplicité de ses goûts, d'Artagnan recherche la qualité, commandant systématiquement le meilleur vin dans les auberges où il se rend (308, 316). Amateur de festins, buvant seul (chapitre XXIV) ou en compagnie de ses amis, le Gascon n'est jamais dépeint dans un état d'ébriété (il faudra attendre pour cela le chapitre CXLIV du Vicomte). Il reste toujours maître de lui-même, et il utilise le vin à ses propres fins : au chef des sbires du Cardinal, avec qui il ne souhaite pas de tensions, il propose un toast d'un excellent vin de Beaugency à la santé de l'alguazil, à la sienne, puis à celle du Roi et du Cardinal : « le chef des sbires eût peut-être douté de la sincérité de d'Artagnan, si le vin eût été mauvais, mais le vin était bon, il fut convaincu » (128). Le vin est donc un moyen de mener à *l'harmonie*, une propriété dionysiaque. De même que lorsque d'Artagnan cherche à savoir ce qu'il est advenu de Porthos qu'il a laissé dans une auberge lors de leur folle cavalcade pour l'Angleterre, il commande au tenancier « une bouteille de son meilleur vin et un déjeuner aussi bon que possible, demande que corrobora la bonne opinion que l'aubergiste avait prise de son voyageur à la première vue » (316) : le Béarnais avait calculé juste. Poussant plus loin la manipulation, il déclare détester boire seul, remplit le verre de son hôte, lève son verre à la prospérité de ce dernier pour ensuite l'amener à lui parler de Porthos. L'aubergiste en confiance et le vin aidant, il dévoile la condition de Porthos et l'argent qu'il lui doit, mais aussi ses secrets, puisque le mousquetaire, orgueilleux, souhaite que sa blessure reste inconnue de tous et que l'identité de sa maîtresse, une procureuse de cinquante ans, soit préservée. Selon la tradition dionysiaque qui voit dans l'ivresse un instrument de dévoilement (« in vino veritas »), d'Artagnan use du vin comme un moyen de *révélation*.

Comme d'Artagnan, Aramis voit dans les festins et beuveries un moyen d'aboutir à ses propres fins puisque, selon son avis, l'on devrait « dans la prospérité semer des repas à droite et à

gauche pour en récolter quelques uns dans la disgrâce » (111) : il n'y a point d'invitation désintéressée. Mais Aramis se rapproche davantage du Béarnais par sa tempérance, sans toutefois s'éloigner d'Athos par la complexité de son rapport à l'alcool et aux festins. Alors qu'Aramis évoque rarement la qualité des mets et des vins qu'il ingère, le narrateur le déclare d'emblée « le plus méchant mousquetaire et le plus mauvais convive qui se put voir. Il avait toujours besoin de travailler. Quelquefois, au milieu d'un dîner, quand chacun, dans l'entraînement du vin et dans la chaleur de la conversation, croyait que l'on en avait encore pour deux ou trois heures à rester à table, Aramis [...] prenait congé de la société » (107), prétextant un rendez-vous ou des travaux religieux. Désolidarisant Aramis de ses compagnons, le narrateur lui attribue un rôle a priori anti-dionysiaque. Pourtant, le « mousquetaire par interim » est de toutes les fêtes. S'il ne boit pas à l'excès, c'est d'abord parce qu'il se veut l'écho du dionysisme romain : « il faut user et non abuser » (121), déclare-t-il à ses amis qui s'apprêtent à des débordements éthyliques. C'est encore parce qu'à l'inverse d'Athos, il préfère, dans la tristesse, le jeûne et la modération aux festins ; ainsi, le comique chapitre XXVI où, croyant sa maîtresse infidèle, il décide d'entrer dans les ordres et invite d'Artagnan à partager sa pitance, composée de « tétragones cuits et de fruits » (344). Mais dès qu'il apprend que le Béarnais est porteur d'une missive amoureuse et que, somme toute, sa maîtresse ne l'a pas oublié, il demande à ce que « ces horribles légumes et cet affreux entremets » soient emportés et commande à la place « un lièvre piqué, un chapon gras, un gigot à l'ail et quatre bouteilles de vieux bourgogne » (350). Aramis ne boit ni ne mange par compensation, et le vin ne peut servir de remède à ses maux : il lui faut de la joie pour rechercher l'abondance de vins et de mets, à savoir, pour participer aux plaisirs dionysiaques et se placer sous l'égide de Bacchus tel que le représentaient les Romains : un dieu souriant.

Si les quatre compagnons entretiennent avec les festins et les beuveries des relations contrastées, elles n'en restent pas moins similaires par le fond, étant donné qu'elles se rattachent à des propriétés toute dionysiaques, qu'il s'agisse de la tempérance, des débordements, du *pharmakon*, du raffinement œnologique, de la joie de vivre, de l'harmonie ou de la révélation ; elles permettent ainsi d'inférer aux protagonistes des propriétés essentielles bachiques. Alors que le narrateur cherche d'abord à désolidariser Aramis de ses amis, d'Artagnan est en fait le seul personnage du groupe qui se tienne à l'écart, moins par la manière dont il vit son dionysisme (il aime la modération tout en ne manquant jamais de participer aux beuveries et aux festins) que par sa manipulation des personnages, puisqu'il les fait boire en pleine connaissance des vertus bachiques du vin : l'harmonie et la révélation. Ces caractéristiques dionysiaques sont ainsi plus pour lui un moyen d'aboutir à ses fins que des propriétés essentielles réellement inhérentes à son personnage.

Tableau 4 : Harmonie et dégénérescence : ivresses et festins

Dionysos	Tempérance	Débordements	Remède	Poison	Raffinement œnologique	Joie de vivre	Harmonie	Révélation/éloquence
D'Artagnan	+	-	-	-	-/+	+	+	+
Athos	+	+	+	+	+	-	-/+	+
Porthos	-	+	-	-	-	+	+	-
Aramis	+	+	-	-	?	+	+	-

Par ailleurs, les caractéristiques des mousquetaires, telles que la tempérance, ne sont pas toujours perçues comme dionysiaques par le public d'aujourd'hui. En revanche, des propriétés telles que les débordements éthyliques ou de la chère correspondent à l'hédonisme bachique qui a tant nourri l'imaginaire du XIX^e et du XX^e siècles. Bien ancré dans le paysage culturel, il

correspond à la disposition mentale du public auprès duquel il exerce une forte fascination (voir chapitre trois). Les traits conventionnels permettent ainsi au public de *reconnaître* les natures dionysiaques des mousquetaires grâce aux contenus nucléaires qu'il a enregistrés consciemment ou non au sein d'un environnement saturé de propriétés épicuriennes, dites bachiques. Ces caractéristiques étant les plus communément attribuées à la divinité gréco-romaine, il ne fait aucun doute que ce soit grâce à elles que le lectorat a pu entrevoir la nature bachique des protagonistes. Celle-ci a le pouvoir de le séduire du fait qu'elle relève des goûts collectifs. Elle peut ainsi le détourner des défauts d'anti-héros.

C. La guerre

Avec leur nature belliqueuse, d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis se rapprochent de Dionysos. Comme l'a montré le troisième chapitre, le dieu est associé à la violence, à la conquête, c'est-à-dire à la guerre. Avec elle, il ravage tout sur son chemin, mais à des fins civilisatrices : il détruit pour construire, pour donner jour. Il est véritablement le dieu de la création et de la destruction. Si les quatre compagnons partagent avec lui un esprit guerrier, la même chose peut être dite de tout le corps des mousquetaires, ainsi que du royaume de France. Dès la première page du récit, on apprend que le pays est divisé de tensions et d'inimitiés, et que factions et individus se battent : « Il y avait les seigneurs qui guerroyaient entre eux ; il y avait le roi qui faisait la guerre au cardinal ; il y avait l'Espagnol qui faisait la guerre au roi. Puis outre ces guerres sourdes ou publiques [...] il y avait encore les voleurs, les mendiants, les huguenots, les loups et les laquais, qui faisaient la guerre à tout le monde » (11). Toutes religions, tous pays et toutes classes sociales confondus participent au chaos. Quant aux mousquetaires du roi, ils sont eux-mêmes présentés par le texte comme « débraillés, avinés, écorchés, [ils] s'épandaient

dans les promenades [...] criant fort et retroussant leurs manches, faisant sonner leurs épées, heurtant avec volupté les gardes de M. le cardinal quand ils les rencontraient » (31) et cherchant querelle. Il est donc certain qu'avant même d'être porteurs de propriétés dionysiaques, d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis ne font que s'inscrire dans leur contexte historico-social.

En effet, tant qu'ils ne mêlent pas leurs forces dans une même volonté d'unicité, les protagonistes sont placés au même rang que les autres personnages. Ceci revient à dire que, pris sur une base individuelle, ils sont incapables de se comporter en héros et d'être reconnus comme tels par le public. Considérons, par exemple, la facilité avec laquelle Athos, Porthos et Aramis provoquent d'Artagnan en duel dans le chapitre IV. D'Artagnan, poursuivant Rochefort, rentre tête baissée dans l'épaule meurtrie d'Athos. Le Gascon présente ses excuses par deux fois, mais Athos les refuse et leur préfère un duel. Continuant sa course, le jeune homme s'engouffre dans le manteau de Porthos et découvre que le baudrier de ce dernier est d'or par-devant et de buffle par-derrrière. Il n'en souffle mot, et s'excuse, mais Porthos, dont l'orgueil est piqué, lui tient des propos injurieux afin de le provoquer en duel. Enfin, d'Artagnan ramasse le mouchoir qu'Aramis a laissé tomber de sa poche, mais lorsque le Béarnais découvre sa bévue (il vient de compromettre une dame), il tente d'abord de faire réparation pour ensuite s'excuser. Il s'entend alors accuser de provincialisme et de manque de galanterie et, n'y tenant plus, il finit par provoquer son adversaire en duel. D'Artagnan est lui-même d'un naturel « querelleur » et « peu endurant » (63) et le prouve dès le premier chapitre où il tire l'épée contre Rochefort, qui se moquait de lui. Chaque protagoniste se présente avant tout non comme un guerrier, mais comme un vulgaire bretteur. Aussi la facilité avec laquelle ils provoquent en duel témoigne-t-elle, certes, d'une propension à la destruction (se battre pour tuer) inhérente au contexte historique (d'après le narrateur), mais une destruction peu dionysiaque, puisqu'à l'inverse des habitudes du

dieu gréco-romain, elle ne donne cours à aucune création : les personnages anéantissent mais ils ne bâtissent rien.

Cependant, cette présentation des protagonistes marque leur prédisposition individuelle à la guerre, qui, fondue en une force unique, leur donnera l'impulsion et la dimension du héros dionysiaque. Etape indispensable pour le travail de lecture, elle permet de jeter les jalons qui habilitent les protagonistes à se transformer en héros mythiques, ou plus exactement, à être reconnus comme tels par le public, comme on le verra dans notre chapitre cinq. En effet, si l'on considère le chapitre V du roman et si l'on examine la manière dont les mousquetaires se battent en duel, la nature dionysiaque de leur future alliance peut être anticipée : Athos et Aramis marquent leur détermination à tuer, le premier traversant de son épée la gorge de Cahusac, et le deuxième entamant la lutte en tuant un premier adversaire pour s'apprêter à en achever un second. D'Artagnan et Porthos, eux, refusent de se laisser enfermer dans les conventions du duel : le Béarnais « *s'écart[e] à tout moment des règles reçues*, attaquant de tous côtés à la fois » (74 ; c'est moi qui souligne), tandis que son compagnon fait « mille fanfaronnades, demandant à Biscarat quelle heure il pouvait bien être » (75). Bref, en ne se contentant pas de se battre et en outrepassant les lois du combat, Porthos et d'Artagnan montrent leur inclination à la subversion et à l'antagonisme, deux caractéristiques dionysiaques qui ne demandent qu'à être développées. Bien entendu, Athos et Aramis partagent ces mêmes propriétés en ne respectant pas l'interdiction du duel. Il faudra donc attendre le chapitre IX, où les mousquetaires se jurent entr'aide et amitié sous l'influence de d'Artagnan, pour que de petits bretteurs aux tendances rebelles, ils tissent des liens (les propriétés S-nécessaires) et incarnent des propriétés dionysiaques à part entière qui leur permettent d'abord de se dégager de leur contexte historico-social pour ensuite devenir des héros mythiques.

Tableau 5 : Création et destruction : la guerre

Dionysos	Destruction	Création	Subversion
D'Artagnan	+	-	+
Athos	+	-	+
Porthos	+	-	+
Aramis	+	-	+

On remarquera par ce tableau que les protagonistes partagent les mêmes propriétés, sans différenciation aucune : quand il s'agit de la guerre, leur relation est basée sur la ressemblance.

En somme, les constantes de la guerre, de la jeunesse et de la vieillesse, et de l'harmonie et de la dégénérescence sont disséminées à travers le récit. Prises séparément, toutes n'exercent pas une même fascination sur le public. Même si elles touchent à des absolus et se rendent, de ce fait, remarquables du lectorat, elles connaissent une gradation. La composante de l'harmonie et de la dégénérescence dépasse les autres puisque touchant au vin, à l'hédonisme, elle répond à la perception la plus répandue de Bacchus. Par ailleurs, rattachées aux quatre héros, les trois caractéristiques forcent simultanément le lectorat à les repérer. Parce qu'elles sont très présentes et qu'elles agissent ensemble, elles poussent le public à établir une relation entre elles et à former la propriété essentielle qui les englobe toutes : celle de la création et la destruction.⁸⁹ On a vu que la propriété de l'harmonie et de la dégénérescence renvoie à Dionysos sous la forme d'un type tronqué qui est connu, puisque l'épicurisme y joue un rôle fondamental, et qui correspond explicitement au paysage culturel du contexte d'accueil. Les deux autres traits, quant à eux, ne sont pas forcément assimilés au mythe par le grand public : la divinité est aujourd'hui plus

⁸⁹ D'une certaine manière, ces invariants agissent à la façon de l'isotopie telle que la définit Eco : « |isotopie| est un terme qui recouvre des phénomènes divers. Cependant, il nous révèle que sous cette diversité se cache une certaine unité. En effet, |isotopie| se réfère toujours à la constance d'un parcours de sens qu'un texte exhibe quand on le soumet à des règles de cohérence interprétatives, même si les règles de cohérence changent » (Lector 128).

appréciée pour sa joyeuse philosophie et sa fonction viticole. Néanmoins, associés au premier, ils peuvent en être récupérés (le processus de la reconnaissance est donc nécessaire) et amener le lecteur à identifier à Bacchus la notion de création et de destruction dans sa totalité. C'est dire que non seulement il permet au public d'aboutir de lui-même à tout un pan de l'identité (ou convention) bachique, mais que ce faisant, il le détourne complètement des défauts des mousquetaires pour l'orienter vers des valeurs qui le séduisent, à savoir, pour agir en tant que vecteur, mais aussi pour le guider progressivement vers les propriétés S-nécessaires.

3. Le masque : de l'illusion et de la révélation à l'éloquence

Jouant du même principe que la sous-partie précédente et selon nos hypothèses du chapitre trois, la constante du masque ne saurait exister sans les deux composantes qui l'alimentent : l'illusion et la révélation, et l'éloquence. Celles-ci ont à voir avec un certain type de mise-en-scène, le mystère, et l'expression écrite et orale. L'on verra que, similairement à l'invariant de la création et de la destruction, celui du masque joue de son association au vin : en misant sur la (re-) connaissance de Dionysos par sa caractéristique la plus connue, il peut attirer l'attention du lecteur vers les sphères conventionnelles, occultant ainsi ce qui pourrait faire des protagonistes des anti-héros. Mais puisque tout récit contenant un secret attise des désirs de révélation, l'on interrogera aussi le rôle du lecteur. Parallèlement aux références textuelles à Bacchus, les attentes du public peuvent-elles renforcer son acheminement vers la convention ?

A. Illusion et révélation : pseudonymes, apparences et secrets

Le chapitre trois a montré la façon dont Dionysos oscille entre l'illusion et la révélation. Le théâtre (avec le masque qui en est le principal accessoire) et le vin véhiculent ces deux

opposés. En effet, on se rappelle que si la scène déjoue la réalité, elle est aussi, avec la boisson, outil de révélation. Le mythe de Bacchus associe ainsi étroitement le vin et le théâtre, une alliance très présente chez les protagonistes de Dumas. En effet, dès les premières pages du roman, les héros, et plus particulièrement Athos, Porthos et Aramis, se présentent comme des personnages à la fois francs et « confit[s] de mystères » (105). Soldats, ils défient ouvertement l'adversaire et n'hésitent pas à se disputer leurs opinions au grand jour, produisant ainsi une impression de transparence. Inversement, les pseudonymes qu'ils utilisent occultent leur véritable identité et les maintiennent dans une zone d'ombre d'où d'Artagnan (et avec lui le lecteur) souhaiterait les retirer.⁹⁰ De résonance étrangère, leurs noms d'emprunt provoquent des réactions variées, et jamais identiques : ils séduisirent Dumas le premier, lorsqu'il les découvrit dans Les Mémoires de M. d'Artagnan de Courtilz de Sandras. Quant aux abonnés du Siècle, où parut Les Mousquetaires, ils faillirent bien croire que le roman, d'abord intitulé Athos, Porthos et Aramis, relatait les aventures de quelques héros grecs, ou de la « peu folâtre histoire des trois Parques » (Le Génie de la vie 369) à cause des suffixes aux consonances helléniques. Aussi, et afin d'attirer un plus large public, fallut-il donner au roman un titre plus populaire qui devint celui que l'on connaît aujourd'hui. Enfin, les personnages même du roman de Dumas marquent leur surprise lorsqu'ils entendent les pseudonymes des quatre compagnons : au nom de Porthos, les clercs de Monsieur Coquenard « se mirent à rire » (419-20) ; à celui d'Athos, Monsieur Bonacieux s'exclame : « Mais ce n'est pas un nom d'homme, ça, c'est un nom de montagne ! » (178) ; à celui d'Aramis, Constance Bonacieux interroge : « Aramis ! qu'est-ce que cela ? » (149), utilisant des pronoms interrogatif et démonstratif désignant non une personne mais une chose ; Lord de Winter, lui, remarque que les trois amis ont « des noms de bergers » (409). Qu'il

⁹⁰ Voir aussi Uri Eisengweig pour qui les pseudonymes des mousquetaires symbolisent « l'effacement de leur ascendance », la réalité familiale étant absente du récit (81).

s'agisse des réactions des clercs, des Bonacieux ou du beau-frère de Milady, elles montrent d'abord que les noms des trois compagnons n'inspirent aucun respect et qu'ils ne contribuent pas à leur construction en tant que héros. Mais elles indiquent surtout que les pseudonymes, par leur étrangeté, détournent les personnages de la véritable identité d'Athos, Porthos et Aramis : « sous ces noms de guerre, chacun des jeunes gens cachait son nom de gentilhomme » (105), et peut ainsi agir comme bon lui semble. Tel un nom de scène derrière lequel évolue un protagoniste, ou encore un masque qui dissimule la véritable identité de celui qui le porte, les pseudonymes des trois compagnons évoquent la théâtralité de Dionysos et avec elle, l'illusion dramatique. Quant au Gascon, son identité reste, d'un point de vue historique, voilée : né Batz-Castelmore, il emprunte à sa mère son nom de jeune fille, d'Artagnan, qui représente une lignée beaucoup plus reconnue que celle de son père.⁹¹ Du point de vue fictif, la manière dont il revêt des noms fait écho à ses amis : à deux reprises, il se fait passer pour son rival de Wardes et sous cette couverture, il agit comme bon lui semble.

Mais revenons aux faux noms d'Athos, Porthos et Aramis : ils sont non seulement porteurs de caractéristiques dionysiaques avec leur pouvoir de dissimulation, mais ils agissent encore comme des vecteurs évoquant explicitement la divinité gréco-romaine. Un peu d'onomastique s'impose. D'un point de vue d'ensemble, les suffixes en -os et -is des trois pseudonymes évoquent, comme l'avaient deviné l'éditeur du Siècle, Lucien Desnoyers, puis ses lecteurs, une certaine hellénité qui n'est pas sans rappeler celle de Dionysos.⁹² Pris

⁹¹ Comme le remarquent Kari Maund et Philip Nanson, « it is a curious reversal of truth that, while in Dumas's famous version, Athos, Porthos and Aramis are pseudonyms and d'Artagnan alone bears his genuine name, in reality it was d'Artagnan who was pseudonymous » (13).

⁹² Le 29 décembre 1843, Le Siècle annonce : « Nous commencerons demain une série de feuilletons, qui comprendra entre autres romans et nouvelles [...] Athos, Porthos et Aramis, roman historique de M. Alexandre Dumas ». Face aux réactions des lecteurs, Desnoyers demande à Dumas de repenser son intitulé : « Mon cher Dumas,

individuellement, chaque nom suggère une caractéristique de Bacchus. Athos, tout d'abord, est le nom d'une montagne (Monsieur Bonacieux ne croyait pas si bien dire !) située dans le sud de la péninsule la plus à l'est de la Chalcidie ; or, Dionysos, on se le rappelle, est le conquérant des contrées orientales (voir chapitre trois). Par ailleurs, Alexandre le Grand, qui se voulait l'incarnation de Bacchus, fit entrer le mont Athos au sein de son empire, c'est-à-dire, dans un monde se réclamant de Dionysos. Enfin, lorsque le dieu rival de Dionysos, Apollon, poursuit Daphné de ses ardeurs, celle-ci alla chercher refuge et le trouva sur le mont Athos. Le protagoniste de Dumas évoque ainsi l'histoire, la géographie et certains mythes liés à la divinité. Passons à Aramis dont le nom suggère l'aramon, un « cépage du midi de la France qui permet une production abondante mais de faible degré alcoolique » (Dictionnaire Hachette CD-ROM). Tandis que le cépage implique la production du vin, les notions d' « abondance » et de « faible degré » rappellent d'un côté l'ivresse, et de l'autre, la tempérance due à la légère teneur en alcool. Enfin, Porthos se rapproche du fameux porto, une boisson aromatisée à base d'eau de vie et à la très forte concentration alcoolique ; elle suggère encore Dionysos en sa qualité de vin qui, de surcroît, provoque aisément l'ivresse de celui qui le consomme sans modération.

Empruntés directement aux Mémoires de Courtilz, les trois pseudonymes ne sont jamais expliqués du narrateur ou des protagonistes⁹³ et leur origine historique est ignorée : en réalité, le véritable Athos s'appelait Armand de Sillègue d'Athos d'Autevielle, Aramis, Henri d'Aramitz et Porthos, Isaac de Portau. Leurs noms de guerre non clarifiés, ils laissent ainsi le texte (et avec lui le lectorat) libre de produire une cohésion dionysiaque entre leurs consonances, les évocations

Beaucoup de nos abonnés sont effrayés de ce titre [...]. Quelques-uns croient que c'est l'histoire des trois Parques que vous avez entrepris d'écrire, et comme à moins de nouveaux renseignements sur ces trois déesses, leur histoire ne promet pas d'être folâtre, je vous proposerai le titre beaucoup moins ambitieux, mais beaucoup plus populaire, des Trois Mousquetaires. » (Cité dans la préface des Trois Mousquetaires de Schopp xv)

⁹³ Eisengweig suggère que les pseudonymes des mousquetaires sont tel un « effacement de leur ascendance » (81).

qu'elles suscitent et les propriétés essentielles dont sont porteurs Athos, Porthos et Aramis, tout en maintenant l'illusion bachique. En effet, il faudra attendre que les liens entre les trois compagnons et d'Artagnan se resserrent (c'est-à-dire, la création de caractéristiques S-nécessaires) pour que les masques tombent et qu'il y ait révélation non de la véritable identité de chaque protagoniste (excepté pour le cas d'Athos), mais de son passé avec les secrets qu'il renferme.

Aux pseudonymes se joint le souci de l'apparence puisque lui-même joue de l'illusion. Des quatre compagnons, Porthos est le protagoniste qui se préoccupe le plus de la manière dont il est perçu. La scène qui le présente le dépeint comme étant « hautain » et attirant sur lui « l'attention générale » (36) ; il prétend avoir payé son baudrier douze pistoles alors que celui-ci est de buffle par derrière. Mais c'est son appartement qui révèle le mieux sa vanité : tandis que l'intérieur des logements de ses compagnons est décrit, celui de Porthos reste inconnu :

Porthos habitait un appartement très vaste et d'une somptueuse apparence, rue du Vieux-Colombier. Chaque fois qu'il passait avec quelque ami devant ses fenêtres, à l'une desquelles Mousqueton se tenait toujours en grande livrée, Porthos levait la tête et la main, et disait : Voilà ma demeure ! mais jamais on ne le trouvait chez lui, jamais il n'invitait personne à monter, et nul ne pouvait se faire une idée de ce que cette somptueuse apparence renfermait de richesses réelles. (104)

De son immeuble, on ne connaît que la façade tout comme on ne connaît que le devant de son baudrier. Libre au lecteur de comprendre, en fonction des insinuations du narrateur et du désargentement de Porthos, la pauvreté de ce dernier, et l'illusion de la richesse – bref, celle d'un certain statut social – qu'il cherche à entretenir. Mais le souci de l'apparence s'assimile aussi au

secret qu'il s'agit de préserver. Ainsi Porthos prétend être l'amant d'une duchesse qui s'avère être Madame Coquenard, une procureuse de presque trente ans son aînée qui a pour seul agrément la cassette de son riche mari.

Sans connaître une vanité égale à celle de Porthos, Aramis partage avec lui une conscience de soi évidente, notamment dans sa manière de pincer continuellement ses oreilles afin d'en maintenir l'incarnat et de se mettre en valeur. Mais cette préoccupation pour son allure relève moins de l'illusion (car Aramis, on le sait, est joli garçon) que d'une mise-en-scène de sa beauté, une intention théâtrale et en cela certainement dionysiaque. En revanche, le « mousquetaire par interim » cherche à maintenir l'apparence d'une vie simple et quasiment monacale où toute occupation en dehors du corps des mousquetaires consiste en exercices théologiques. Pourtant, Aramis, « tout en ayant l'air de n'avoir aucun secret, [...] était un garçon tout confit de mystères, répondant peu aux questions qu'on lui faisait sur les autres, et éludant celles que l'on faisait sur lui-même » (105). Il semble mener une double vie. Amant des dames de la cour, intrigant et détenteur de secrets à la discrétion sans faille, il possède un appartement à son image : « il habitait un petit logement composé d'un *boudoir*, d'une salle à manger et d'une chambre à coucher, laquelle chambre, située comme le reste de l'appartement au rez-de-chaussée, donnait sur un petit jardin frais vert, *ombreux et impénétrable* aux yeux du voisinage » (104 ; c'est moi qui souligne). Quant à la porte d'entrée de son immeuble, elle est « *enfouie* sous les sycomores » (145 ; c'est moi qui souligne). Tout, dans son appartement, marque la dissimulation. Par son habitat et les mensonges qu'il raconte à ses amis, Aramis cherche à maintenir l'illusion d'une vie privée pieuse, paisible et sans incident, mais il n'y parvient qu'à moitié puisque ses camarades rient souvent de ses mystères.

Contrairement à Aramis, Athos ne nie pas la nature de son existence présente et passée. Ainsi Porthos explique à d'Artagnan qu'il a été victime d'une horrible trahison. Pourtant, la nature de celle-ci reste inconnue de tous et Athos se charge de la taire (105). La dévoiler serait comme révéler son nom : ce serait jeter les siens dans une situation infamante. Aussi préfère-t-il rester dans l'ombre et passer pour mort afin de maintenir l'honneur de sa famille. Seul, son appartement donne quelque indice quant à ses origines :

Quelques fragments d'une grande splendeur passée éclataient ça et là au murailles de ce modeste logement : c'était une épée, par exemple, richement damasquinée, qui remontait pour la façon à l'époque de François Ier, et dont la poignée seule, incrustée de pierres précieuses, pouvait valoir deux cents pistoles [...] Outre son épée, il y avait encore un portrait représentant un seigneur du temps de Henri III, vêtu avec la plus grande élégance, et qui portait l'ordre du Saint-Esprit, et ce portrait avait avec Athos certaines ressemblances de lignes, certaines similitudes de famille, qui indiquaient que ce grand seigneur, chevalier des ordres du roi, était son ancêtre. (103)

Hormis la richesse de sa famille et ses nobles origines, on ne sait rien de lui et son personnage est imprégné de mystère. A l'inverse d'Aramis et de Porthos, Athos ne cherche pas à créer une quelconque illusion, et de ce fait, à détourner l'attention de ses amis ; il tente plutôt de préserver l'honneur des siens, c'est-à-dire que son souci d'apparence est tourné non vers lui-même mais vers sa famille. Selon la tradition dionysiaque, l'arcane s'accompagne du dévoilement ; Athos ne révélera pas son secret tant que les mousquetaires ne se seront pas prêté serment et qu'ils n'auront prouvé la nature bachique de leur relation.

D'Artagnan, enfin, semble d'abord le plus franc pour s'avérer plus tard le plus secret (et le plus calculateur) de tous. A ses compagnons, il ne cache ni ne raconte rien de sa vie et de ses origines en Gascogne qui, d'ailleurs, ne renferment aucun secret. Son logement, quant à lui, ne reflète pas sa personnalité : l'on sait qu'il habite « une espèce de mansarde, sise rue des Fossoyeurs, près du Luxembourg » (28) et rien de plus. Ce sont ses rapports avec Milady qui mettent en exergue son souci de l'illusion. La correspondance qu'il entretient avec elle et la manière dont il la trompe en signant ses lettres du nom de l'homme qu'elle aime, de Wardes, ne correspond pas à l'image du parfait gentilhomme qu'il cherche à donner, notamment auprès de son ami Athos dont il recherche l'estime et l'approbation : « un point l'arrêta : Athos était un gentilhomme sévère sur le point de l'honneur, et il y avait, dans tout ce petit plan que notre amoureux avait arrêté à l'endroit de Milady, certaines choses qui, d'avance, il en était sûr, n'obtiendraient pas l'assentiment du puritain » (443). Il lui faut ainsi mentir par omission à son aîné pour préserver l'apparence d'un homme d'honneur et protéger son amitié. Ce n'est que bien plus tard qu'il révèle son secret, une fois que la tendresse et l'estime d'Athos lui sont acquises, à savoir, une fois que les relations S-nécessaires ont véritablement été établies entre les deux protagonistes.

En somme, les quatre compagnons jouent de l'illusion à travers l'utilisation de pseudonymes qu'ils utilisent tels des masques, mais aussi à travers leur soucis de l'apparence et les secrets qu'ils préservent.⁹⁴ Leur rapport à l'illusion dionysiaque se retranscrit ainsi :

⁹⁴ Pour Isabelle Jan, les logements des mousquetaires sont « anti-révélateurs » parce qu'ils sont « comme un masque supplémentaire, un moyen de fuir la contingence, de brouiller les pistes » (81).

Tableau 6 : Illusion et révélation : pseudonymes, apparences et secrets

Dionysos	Illusion			Révélation
	Masque	Apparence	Secret	
D'Artagnan	+	+	+	-
Athos	+	+	+	-
Porthos	+	+	+	-
Aramis	+	+	+	-

Il est remarquable que malgré leurs différences, les mousquetaires se ressemblent en ce qu'ils partagent tous les mêmes propriétés essentielles dionysiaques – ou l'absence de celles-ci. Aucun ne joue encore de la révélation qui est rattachée à l'illusion : pour ce faire, il faut d'abord que leurs propriétés essentielles se muent en relations S-nécessaires qui leur permettront de devenir un seul et unique héros bachique (voir chapitre cinq).

Bien que le pendant de l'illusion soit absent des propriétés essentielles, celles-ci peuvent remplir auprès du public la fonction de vecteurs explicites de Bacchus, cela grâce aux références viticoles contenues dans les pseudonymes. Il est certain que même si le lectorat n'a pas connaissance de l'aramon ou du vin de porto, et ne voit ainsi aucune évocation bachique dans les noms de guerre des protagonistes, sa lecture n'est pas tranchée : il ne saurait percevoir toutes les caractéristiques des personnages sans établir des liens entre elles. Le schéma ci-dessous indique la manière dont les caractéristiques communes se recourent, tant dans la convention que dans le texte, avec le travail de lecture que celui implique :



Selon nos hypothèses du chapitre trois et notre étude des Mousquetaires, l'invariant du masque et celui de l'harmonie et de la dégénérescence indiquent qu'ils se partagent le vin ; point en commun et trait d'union entre ces deux constantes, la divine bouteille montre bien que les propriétés dionysiaques se recoupent et qu'il existe des correspondances. Ainsi, comme nous le verrons dans la conclusion de cette partie, le public, qui reconnaît consciemment ou non la convention dionysiaque grâce à la constante du vin dans l'harmonie et la dégénérescence, lui associe, dans son travail de lecture, les autres traits des personnages ; il finit par construire de lui-même leur identité dionysiaque, laquelle exclut les défauts des protagonistes.

D'autre part, nous avons mentionné, dans l'introduction, le travail du lecteur. Le roman de Dumas joue d'un procédé très commun dans la littérature, et particulièrement dans le genre populaire : le secret. C'est là un moyen de créer des attentes et de donner au public l'envie de poursuivre sa lecture pour aboutir au dénouement. Avec les mystères dont sont entourés d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis, le texte crée des désirs de révélation : l'on veut connaître le passé d'Athos pour comprendre ce qui le tourmente, l'on aimerait savoir quelles activités abrite l'habitat d'Aramis et l'on voudrait bien un peu s'introduire dans l'appartement de Porthos pour rire de sa vanité, ou pleurer sa misère. Le roman, et la coopération du lectorat aidant, oriente logiquement son public vers le dévoilement. Ce faisant, il lui permet, grâce à une formule littéraire courante, de renforcer sa lecture conventionnelle et de se rapprocher davantage de Bacchus.

B. Eloquence, inspiration et révélation

Dans la continuation de la composante de l'illusion et de la révélation, celle de l'éloquence, de l'inspiration et de la révélation poursuit la réorientation de l'attention du public

vers la convention bachique. On se rappelle que le dieu du masque est associé à la scène, et avec elle, à la comédie dont la fonction est de dénoncer. Par extension et à travers les siècles, Dionysos est le patron de l'écriture et de l'éloquence, lesquelles permettent, elles aussi, d'aboutir à la révélation. L'on vient de voir qu'il n'y a pas de dévoilement entre les mousquetaires tant que leurs rapports restent dans leur état original, à savoir, tant qu'ils ne se jurent et ne se montrent fidélité. L'on a aussi vu que tout lecteur a des attentes. Avec le nombre d'éléments bachiques disséminés à travers le roman, il finit par aller dans le sens de la tradition dionysiaque car les caractéristiques consensuelles sont trop présentes pour ne pas forcer sa coopération : il ne peut que les remarquer. Le public pourrait ainsi espérer et présumer que la faconde des quatre amis contribue à leur rapprochement parce qu'elle brise leurs secrets.

Or, si l'on devait qualifier Porthos d'éloquent, ce serait non à cause de la qualité de son discours, mais par sa quantité : « non seulement il parlait beaucoup, mais il parlait haut ; peu lui importait le reste, il faut lui rendre cette justice, qu'on l'écoutât ou non ; il parlait pour le plaisir de parler et pour le plaisir de s'entendre » (102). Loin de témoigner son amour pour le beau discours, sa volubilité satisfait sa vanité ; elle agit comme un miroir lui renvoyant l'image qu'il aime avoir de lui-même, reléguant dans l'ombre la perception d'autrui. Traité de « niais » (128) ou d' « indiscret » (125) par Athos et Aramis, Porthos multiplie les bévues dans d'interminables flots de paroles que le narrateur qualifie, d'ailleurs, d' « incontinence de langue » (124). Verbeux, il ne saurait atteindre la finesse d'expression et le pouvoir de révélation que l'on attribue à l'éloquence dionysiaque. D'Artagnan lui-même ne pourrait être cité pour son brio : dès son entrée dans le roman, il montre que sa parole n'est pas à la hauteur de ses pensées. Ainsi, face aux moqueries de Rochefort, il se retrouve aveuglé par la colère et, « au lieu du discours digne et hautain qu'il avait préparé pour formuler sa provocation, il ne trouva plus au

bout de sa langue qu'une personnalité grossière *qu'il accompagna d'un geste furieux* » (17 ; c'est moi qui souligne), son jeu de mains marquant son impuissance à discourir. Sa manière même de conter fleurette agace Mme Bonacieux et Milady : celle-ci supporte ses badinages afin de le manipuler, tandis que la belle mercière lui accorde son cœur *en dépit* de ses discours amoureux pour ne prêter attention qu'à sa bravoure, à sa jeunesse et à l'amour qu'il lui voue. A l'instar de Porthos, l'éloquence de d'Artagnan est limitée en début de récit, et elle ne peut amener à un quelconque dévoilement. L'on verra plus loin, cependant, que le Béarnais possède un tel pouvoir de persuasion qu'il pousse ses compagnons à se fusionner en une seule et unique force, et à devenir un héros commun. Mais ceci ne relève déjà plus de la relation dionysiaque entre le dévoilement et l'éloquence, et sera développé plus loin.

Contrairement à Porthos, Athos se caractérise par son silence : « sa réserve, sa sauvagerie et son mutisme en faisaient presque un vieillard ; il avait donc, pour ne point déroger à ses habitudes, habitué Grimaud à lui obéir sur un simple geste ou sur un simple mouvement des lèvres. Il ne lui parlait que dans des circonstances suprêmes » (101). C'est bien la seule particularité comique que l'on connaît à Athos ; elle est rappelée à travers le récit avec les dialogues entre maître et valet qui relèvent, selon la tradition théâtrale dionysiaque, du mime ou du jeu de scène. Un seul indice laisse entendre ses connaissances rhétoriques, puisque, d'après le narrateur, elles surpassent celles d'Aramis, qui est considéré comme l'intellectuel sinon l'écrivain du groupe. Toutefois, ce n'est que bien plus tard que, sous l'emprise de l'alcool (chapitre XXVII), puis dans une situation d'urgence et de confiance absolue pour ses amis, il fera preuve d'éloquence et révélera certains secrets. Mais tant que ses relations avec les mousquetaires n'ont pas atteint le degré d'intelligence qu'on leur connaît, Athos reste un personnage discret et sans brio.

Finalement, un seul protagoniste, Aramis, fait véritablement preuve d'éloquence : dans la veine du dionysisme, il connaît l'inspiration littéraire mais, à sa différence, l'écriture n'amène pas à la révélation ; au contraire, elle relève de l'opacité. Bien que sa composition de vers et de thèses lui serve souvent de prétexte pour quitter ses amis et aller retrouver quelque dame de la cour, on lui attribue des poèmes composés pour Mme d'Aiguillon (106), un poème en vers d'une syllabe (il contient quatre cents vers et dure une minute [384]), un rondeau fort apprécié par Voiture (341) – ce qui prouve les talents d'Aramis – et enfin divers essais religieux. Ceux-ci, pourtant, indiquent son peu d'inclination à la religion, malgré la vocation qu'il clame haut et fort. Ainsi, le sujet de thèse qu'il choisit d'approfondir afin d'entrer dans les ordres : « Non inutile est desiderium in oblatione, ou mieux encore : Un peu de regret ne messied pas dans une offrande au Seigneur » (340). Son auditoire, composé d'un jésuite et d'un prêtre, laisse tomber son verdict : sa thèse plaira aux dames. Et Aramis de s'écrier, « transporté » : « Plaise à Dieu ! » (342). De toute évidence, le jeune homme est moins un casuiste qu'un écrivain galant. Pour lui, l'écriture est un moyen de créer l'illusion de ferveur religieuse et de faire son chemin auprès des dames, tout comme elle lui permettra, plus tard, de sauver les intérêts de d'Artagnan, de la Reine, de Madame Bonacieux et, ainsi, du groupe des quatre compagnons. Présentée dès le début du roman de manière récurrente, son éloquence laisse entrevoir sa contribution à l'union des mousquetaires.

En somme, chaque mousquetaire possède un brin d'éloquence, mais jamais complètement au sens dionysiaque, puisqu'elle n'amène pas au dévoilement : Porthos se caractérise par sa faconde creuse et souvent maladroite ; d'Artagnan par un verbe ennuyeux mais parfois persuasif ; Athos par son mutisme mais aussi par son sens de la rhétorique ; et Aramis par ses compositions poétiques. Ils n'en possèdent que des facettes, voire des indices. Toujours est-

il que dans la tradition bachique, ils sont bons buveurs et chacun possède un côté tragique ou comique : la bêtise de Porthos, les erreurs de jeunesse de d'Artagnan et les mystères d'Aramis amènent au rire, tandis que le sombre Athos fait planer une atmosphère lourde de malheurs passés et à venir, tout en amenant au sourire dans sa communication avec Grimaud. Sans donc correspondre à l'éloquence dionysiaque, les quatre protagonistes en détiennent des composantes :

Tableau 7 : Eloquence, inspiration et révélation

Dionysos	Eloquence		
	Révélation	Tragédie/ Comédie	Vin
D'Artagnan	-	+	+
Athos	-	+	+
Porthos	-	+	+
Aramis	-	+	+

Les caractéristiques bachiques dont ils sont porteurs, alliées aux indices de l'éloquence, montrent non seulement leur ressemblance dans leur dionysisme, mais laissent encore prévoir la révélation à venir dans l'intimité de leur union (voir chapitre cinq). La composante de l'éloquence rejoint celle de l'illusion et de la révélation : elle crée des attentes, joue des désirs du public pour le forcer à s'orienter vers le dévoilement, et ce faisant, vers le contraste très bachique de l'illusion et de la révélation. Aussi l'éloquence joue-t-elle un rôle préparatoire aux propriétés S-nécessaires : elle est une étape primordiale dans le travail de lecture puisque c'est elle qui, en association avec l'invariant de l'illusion, achemine le public vers la dimension mythique des protagonistes. Nous avons avancé, dans le chapitre deux, que le public retient les propriétés essentielles parce qu'elles le fascinent et correspondent à la constellation mentale de son époque. Or, comme nous venons de le voir, les éléments qui conduisent à la constante du masque (l'éloquence et l'illusion

la révélation) semblent tant coïncider avec la convention que provenir de la curiosité d'un public coopérant dont la curiosité a été piquée. Le travail de lecture agit donc dans le sens du mythe bachique. Le lecteur emporté par ses attentes et fasciné par la convention, son attention prend une direction dans laquelle les défauts inacceptables des quatre protagonistes n'ont plus de place.

Comme pour l'invariante de la création et de la destruction, les composantes du masque sont ici en association avec la dive bouteille à laquelle l'hédonisme est associé, guidant le public vers la convention bachique à travers le phénomène de la reconnaissance. Nous avons évoqué la capacité du lectorat à établir un lien entre les traits des mousquetaires et Dionysos grâce à la présence du vin, Bacchus ayant été depuis longtemps réduit à cette caractéristique et étant souvent perçu sous cette forme tronquée. Toutefois, pour celui qui n'est pas familier avec le mythe, il est possible de saisir la nature conventionnelle des protagonistes. Selon notre hypothèse du chapitre deux, si la convention fait partie de son paysage culturel, les traits des mousquetaires lui correspondent ; le public peut alors éprouver une fascination indicible et probablement inconsciente pour les quatre personnages. Ainsi, son attention continue d'être détournée de leurs défauts. Dans le cas où Bacchus est absent de la constellation mentale de son lectorat, celui-ci remarque quand même les propriétés essentielles, non plus parce qu'elles le fascinent, mais parce qu'elles sont si présentes dans le texte qu'elles forcent sa coopération. Grâce à son travail de lecture, il peut retenir ces traits et aboutir aux propriétés S-nécessaires ; les composantes essentielles lui permettent de construire graduellement la référence à Dionysos, de comprendre l'esprit bachique. Pour ce type de lecteur, la séduction conventionnelle ne s'opère véritablement qu'après l'élaboration des propriétés S-nécessaires.

Conclusion

Les qualités inhérentes aux héros manquent à d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis. Alors que ces derniers devraient être davantage perçus comme des anti-héros, ils sont, au contraire, porteurs d'un mythe littéraire. Si le roman de Dumas présente de nombreuses références mythiques, aucune ne constitue un sous-texte à la manière de la convention dionysiaque. Diffusée dans le récit et se rattachant aux quatre protagonistes sous la forme de propriétés essentielles, celle-ci entraîne le public vers des valeurs qui le fascinent et qu'il reconnaît consciemment ou non. Le contexte d'accueil des Trois Mousquetaires est, bien sûr, celui des XIX^e et XX^e siècles qui, on l'a vu dans le troisième chapitre, ont connu un regain d'intérêt pour Dionysos dans les milieux théologique, philosophique, littéraire, pictural, musical ou hédoniste : ces deux siècles ont perpétué la divinité grecque dans l'imaginaire collectif. Ce serait pourtant trop s'avancer que de prétendre que le lectorat du roman de Dumas ne peut que reconnaître les propriétés dionysiaques des quatre héros : rares sont ceux qui sont en mesure d'attribuer à la divinité grecque les caractéristiques de la guerre, de l'illusion et de la révélation ou encore de l'éloquence. Car Dionysos est d'abord celui que l'on évoque dans les chansons à boire, de même que dictionnaires et livres éducatifs le présentent comme « le dieu du vin » (voir chapitre deux), c'est-à-dire, par un seul de ses contenus nucléaires. Aussi, de toutes les propriétés essentielles dionysiaques présentes chez les protagonistes, à savoir, l'ambiguïté sexuelle ; la création et la destruction avec l'association de la vieillesse et de la jeunesse ; l'ivresse et les festins, et la guerre ; le masque avec l'illusion et la révélation, l'éloquence et l'inspiration, l'ivresse et les festins sont les seules qui soient reconnaissables de manière évidente du public, même si ce dernier est incapable de nommer, à travers elles, la convention dionysiaque.

Comme l'a indiqué notre étude des Mousquetaires, les propriétés essentielles sont basées sur plusieurs composantes. Le lectorat les met en relation et les regroupe en un tout cohérent, lequel les renvoie à la convention dionysiaque parce qu'il joue du phénomène de la reconnaissance. En effet, si toutes les composantes ne sont pas explicitement indicatives de la déité, elles peuvent être récupérées par d'autres, déjà connues du public. Ainsi, l'hédonisme identifié au vin : c'est sous cette propriété que Bacchus est le mieux perçu aujourd'hui. Le texte joue donc de Dionysos comme type tronqué auprès des lecteurs pour que ceux-ci l'associent à d'autres propriétés, elles-mêmes bachiques, dont ils ne connaissaient pas la nature conventionnelle. Aussi son travail de lecture est-il sollicité : forcé par le texte à repérer les occurrences bachiques, il s'oriente vers les sphères conventionnelles et se détourne ainsi des caractéristiques d'anti-héros des mousquetaires. Sa coopération est encore appelée avec la question du secret, de l'illusion qui, créant des attentes de révélation, le pousse dans le sens du mythe de Bacchus. Si la culture d'accueil ne permet pas la reconnaissance (in-)consciente de Dionysos, la référence comme construction reste possible : le lectorat n'a d'autre choix que de remarquer les occurrences, non plus parce qu'elles le fascinent, mais parce qu'elles sont fortement disséminées dans le récit. Ce n'est qu'actualisées, à savoir, avec les propriétés S-nécessaires qu'il peut lire et penser avec l'esprit dionysiaque, et éprouver de la fascination pour les valeurs du mythe.

Avec la manière dont les propriétés essentielles renvoient à Bacchus, le public n'est plus en mesure de remarquer les défauts des mousquetaires, ou de lire de manière critique. Les caractéristiques des quatre compagnons orientent les lecteurs vers la convention, cependant, leur rôle reste limité à celui de vecteurs : ceux-ci ne sont pas responsables de l'envergure que l'on connaît aux mousquetaires. Bien des romans, tels que la série des Pardaillan, contiennent eux-

mêmes un nombre inouï de références à Bacchus. Pourtant, le protagoniste de Zévaco n'a jamais connu la renommée de d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis. Il faut donc que les propriétés essentielles soient dépassées et actualisées pour que les héros acquièrent une dimension mythique. Pour la saisir, le lectorat doit être en mesure de percevoir les relations S-nécessaires des protagonistes. L'on verra comment, dans les parties suivantes, ces rapports complètent les propriétés essentielles des quatre amis, leur permettent de se définir les uns par rapport aux autres mais aussi vis-à-vis du monde extérieur, et en somme, de les unir en un seul héros. La pleine appréhension des relations S-nécessaires bachiques des mousquetaires par le public se réalise dans la mesure où le texte force la coopération du lectorat. D'abord il l'oblige, par la répétition, à remarquer les caractéristiques dionysiaques de l'union des protagonistes ; ensuite, et par le même procédé, il le pousse à négocier avec le texte et à construire la référence bachique : à vivre la dimension mythique des quatre amis.

Chapitre cinq : L'actualisation des propriétés essentielles des mousquetaires.

Soudain, le moi cède au nous : l'aventure devient collective.
 –Claude Schopp, Préface des Trois Mousquetaires.

Introduction

Selon nos hypothèses, le mythe littéraire existe non grâce à son récit, mais par une convention qui se rattache au héros. Consistant en un mythe, une idéologie ou image-force, elle dynamise les protagonistes. Nous avons suggéré que le texte premier du mythe littéraire peut être connu, comme dans le cas des Trois Mousquetaires. Nous avons aussi avancé que les occurrences conventionnelles, qui déterminent les personnages principaux et qui leur donnent leur dimension mythique, se trouvent dans le texte originel. Une fois énergisés, les héros voyagent dans le temps et l'espace, d'un avatar à un autre, tout support confondu, en conservant leurs propriétés. Or, pour pouvoir repérer et percevoir les *tokens* conventionnels, le public doit effectuer un travail de lecture et collaborer pleinement avec le texte. Le chapitre quatre a montré le rôle des propriétés essentielles : elles sont à la base de la coopération du lectorat. Sans elles, il s'attarderait sur les défauts des mousquetaires, et il ne serait pas en mesure de construire des relations S-nécessaires. En effet, celles-ci sont l'aboutissement logique des caractéristiques dites essentielles : elles permettent d'actualiser la convention.

Ce chapitre se propose d'étudier les rapports S-nécessaires et de montrer en quoi ceux-ci, avec la collaboration des lecteurs, ont produits des héros mythiques. Dans cette perspective, nous étudierons comment les liens des mousquetaires reposent sur Dionysos, déjà développé dans le troisième chapitre, et nous verrons la manière dont ils prolongent ou dépassent les traits essentiels. Après avoir brièvement rappelé le rôle des relations S-nécessaires, nous explorerons de quelle manière d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis sont devenus le groupe indivisible que

l'on connaît aujourd'hui. Son unité définie par un esprit bachique, avec sa morale, son organisation interne et son harmonie, nous examinerons alors comment le microcosme s'émancipe de son contexte politico-social. Parce qu'il lui marque son opposition, parce qu'il y sème le désordre, le groupe se constitue l'obstacle nécessaire pour devenir un héros, et un héros surdéterminé par la convention dont il incarne les valeurs.

I. Le rôle fédérateur du bon vin et de la bonne chère

Comme nous l'avons suggéré dans les chapitres deux et quatre, les propriétés essentielles sont indispensables au travail de lecture du public. On a vu qu'elles sont disséminées dans le texte ; elles peuvent être attribuées explicitement au personnage par le texte, à moins qu'elles ne soient inférées au héros grâce à la coopération du lectorat. Dans les deux cas, elles sont retenues du public parce qu'elles correspondent à la disposition mentale de l'époque de réception : elles fascinent. Avec le quatrième chapitre, nous avons montré qu'elles jouent un rôle supplémentaire dans le roman de Dumas. Les protagonistes devraient être perçus comme des anti-héros ; or, l'attention du lectorat a été détournée, réorientée par des valeurs dionysiaques. Les propriétés essentielles ne sont pas, pourtant, suffisantes à donner aux héros leur dimension bachique. Les relations dites S-nécessaires en sont l'aboutissement grâce à la collaboration du lectorat qui est en mesure de les élaborer.⁹⁵ Elles permettent alors d'actualiser la convention et de percevoir les protagonistes comme des héros mythiques.

En effet, comme le suggère Eco dans Lector in fabula, la manière dont les personnages sont liés correspond à la façon dont ils seront identifiés par le lectorat (208). A savoir, les protagonistes n'existent que par leurs relations « interdéfinitoires », c'est-à-dire, *x* ne peut exister

⁹⁵ Dans le chapitre six, nous verrons que les propriétés S-nécessaires ne sont autres que des contenus nucléaires permettant à chacun de construire un type cognitif des Mousquetaires.

sans y et inversement : leur rapport est « indissolublement symétrique » (210). Eco explicite ce type de liaison à partir de diagrammes que nous utiliserons au cours de notre étude. Ils nous permettront de mettre en exergue comment l'amitié des mousquetaires et leur échange avec le monde se fondent sur des valeurs bachiques. Le roman de Dumas montre qu'avant d'être mis en rapport avec d'autres personnages du roman, d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis sont avant tout liés entre eux par des macropropositions qui habilitent le public à voir en eux non quatre, mais un seul héros, même s'il est quadricéphale. Les sous-parties à venir montreront que ces mêmes macropropositions sont d'une nature bachique : elles consistent en la *révélation* et la *démocratie* dont l'alliance amène à l'*harmonie* ; de ce fait, elles actualisent les propriétés essentielles des mousquetaires et donnent au quatuor sa dimension mythique.

Avant d'entamer l'étude des mousquetaires par rapport à eux-mêmes, puis vis-à-vis du monde extérieur, il est opportun de s'attarder sur certains chapitres du roman.

Ceux-ci ont pour rôle de présenter aux lecteurs un « concentré » de propriétés dionysiaques qu'ils assimilent à l'amitié de d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis, c'est-à-dire, aux relations qu'ils entretiennent. Allant du vin et de la bonne chère à l'éloquence, l'antagonisme, la démocratie et la politique, ces associations seront répétées et actualisées à travers le récit ; elles contribueront à forcer la coopération du public afin de l'amener à construire autour des quatre héros une référence bachique.

1. Où l'amitié se définit d'emblée comme dionysiaque

Les chapitres VII, VIII et IX jouent un rôle crucial dans le récit. En effet, ils définissent les mousquetaires, leurs différences, la naissance de leurs habitudes communes, celle de leur fidélité et la direction que prend leur amitié. Et c'est à partir des descriptions et

événements qu'ils relatent que les aventures et l'union des quatre compagnons vont évoluer. Or, ces chapitres accordent une place d'importance au vin et à la bonne chère, puisque c'est sur ce thème que débute chacun d'entre eux. Dans le chapitre VII, d'Artagnan décide d'employer les quarante pistoles du roi à l'achat d'un repas à l'auberge de la Pomme de Pin. Le chapitre VIII lui fait écho, par sa structure, en racontant dès les premières lignes comment les mousquetaires souffrent de la faim. Enfin, le chapitre IX perpétue ce thème d'apparence sous-jacente avec les bouteilles de Beaugency que d'Artagnan peut obtenir de son propriétaire. Donnant du liant à ces trois parties, le vin et la nourriture agissent comme un fil directeur qui est systématiquement associé à l'amitié des mousquetaires. D'emblée, l'union des compagnons est présentée comme dionysiaque, puisqu'elle contient de nombreuses caractéristiques inhérentes à la divinité. La progression du chapitre VII le montre : les mousquetaires l'entament en partageant leur argent en agapes pour le clore sur leur collectivité : « la vie des quatre jeunes gens était devenue commune » (109) ; la bonne chère et le bon vin ont un rôle fédérateur. *Partage, collectivité*, et par extension, *démocratie*, ce sont-là des qualités bachiques.

Le chapitre VIII mérite que l'on s'y attarde. D'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis, sont affamés et cherchent désespérément à se sustenter à la charge « de leurs amis du dehors » (111). Le Béarnais se sent humilié de ne pouvoir procurer plus qu'un dîner et demi à ses camarades et se met à réfléchir à la nature de leur union et à l'orientation qu'elle devrait prendre. En d'autres termes, c'est du soucis du repas que découle sa redéfinition de son groupe d'amis :

Il réfléchit que cette *coalition* de *quatre* hommes jeunes, braves, entreprenants et actifs, devait avoir un autre but que des promenades déhanchées, des leçons d'escrime et des lazzis plus ou moins spirituels.

En effet, *quatre* hommes comme eux, *quatre* hommes dévoués les uns aux autres depuis la bourse jusqu'à la vie, *quatre* hommes se soutenant toujours, ne reculant jamais, exécutant isolément ou ensemble les résolutions *prises en commun* ; *quatre* bras *menaçant* les quatre points cardinaux ou se tournant vers un seul point, devaient, inévitablement, soit souterrainement, soit au jour, *soit par la mine, soit par la tranchée, soit par la ruse, soit par la force, s'ouvrir un chemin vers le but qu'ils voulaient atteindre, si bien défendu qu'il fut*. La seule chose qui étonnât d'Artagnan, c'est que ses compagnons n'eussent point songé à cela. Il y songeait, lui, et sérieusement même, se creusant la cervelle pour trouver une direction à cette force unique *quatre* fois multipliée avec laquelle il ne doutait pas que, comme avec le levier que cherchait Archimède, *on ne parvint à soulever le monde*. (112 ; c'est moi qui souligne)

L'évocation de « bras menaçants », de « la mine », de « la tranchée », de « la force », d'un objectif à atteindre et de la défense de ce dernier, amène à deux champs lexicaux : ceux de la *conquête* et de *l'antagonisme*, lesquels sont deux propriétés dionysiaques (voir le chapitre trois). La question de *l'union*, avec les termes de « coalition », de « résolutions prises en commun », de « force unique », est elle-même bachique, surtout qu'elle est associée au chiffre quatre, très présent dans le mythe de la divinité grecque : on compte quatre grandes fêtes dionysiaques liées aux quatre saisons (Lévy-Bertherat 460) et quatre types de suivantes (les Ménades, les Bacchantes, les Thyiades, les Bassarides). Le chiffre trois fait tout autant partie du mythe : l'orgia est composée de trois étapes (462), et le cortège du dieu est composé de trois animaux représentant la fécondité, et trois animaux incarnant la férocité. On ne peut que penser aux trois mousquetaires qui étaient quatre et qui se montrent graduellement interchangeable, ou au fait

qu’Athos, Porthos et Aramis, étant trois, sont désignés comme un « diable à quatre », ou encore au roman qui se déroule sur trois ans. Après les réflexions de d’Artagnan quant à son groupe de camarades, le narrateur ne manque pas d’ajouter que « quatre heures venaient de sonner » (112), comme pour établir, par cette coïncidence, un signe de la Providence, si souvent évoquée à travers le récit, à moins qu’il ne s’agisse de Dionysos même. On apprend, quelques cinq pages plus tard, que le Béarnais se trouve à Paris depuis trois mois...

En réponse à son prédécesseur, le chapitre IX relate comment d’Artagnan et ses amis partent sur de nouvelles bases en décidant d’être « aux prises avec le cardinal » (129), c’est-à-dire en adoptant une position *antagoniste*. Celle-ci, pourtant, ne s’obtient pas sans effort : alors que tous quatre s’abreuvent de vin, d’Artagnan doit faire preuve d’*éloquence* pour les convaincre. Pour cela, il change trois fois d’argument avant d’obtenir leur assentiment. Il évoque d’abord Madame Bonacieux dont Athos, Porthos et Aramis n’ont cure ; puis la reine, à qui les trois camarades reprochent d’être espagnole et d’aimer un Anglais ; enfin, Richelieu : « car notre véritable, notre seul, notre éternel ennemi, messieurs, c’est le cardinal, et si nous pouvions trouver moyen de lui jouer quelque tour bien cruel, j’avoue que j’y engagerais volontiers ma tête » (123). Mentionnant le caractère adverse du ministre, d’Artagnan touche juste car il rappelle à la mémoire de ses camarades la rancœur de tout mousquetaire contre le duc. Ce faisant, il leur crée un objectif, cet obstacle qui leur permettra de devenir des héros, et il les entraîne dans les aventures qu’on leur connaît.

Démocratie, conquête, antagonisme, éloquence – et, bien sûr, bonne chère et bon vin – les chapitres VII, VIII et IX expriment des propriétés de Dionysos (voir notre chapitre trois), teintant l’amitié naissante des mousquetaires des couleurs de la divinité. Ils sont ainsi

annonciateurs de la manière dont les quatre amis se définissent par rapport à eux-mêmes, puis vis-à-vis du monde extérieur, dans la suite du récit.

2. Le rôle des auberges

Avec raison, Christophe Mercier suggère que « quand on repense aux Trois Mousquetaires longtemps après les avoir relus, on peut oublier certains détails de l'intrigue, mais on garde toujours présentes à l'esprit les grandes scènes d'auberge » (45). Il recense treize scènes se déroulant dans des tavernes : Le Franc Meunier, La Pomme de Pin, Le Lys d'or, La Herse d'or, L'Ecu de France, Le Saint Martin, L'Aigle d'or, Le Colombier Rouge et Le Parpaillot. Les noms de ces hostelleries évoquent Dionysos. Commençons par l'auberge de La Pomme de Pin : lieu de prédilection de d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis, c'est là qu'ils commandent leur premier repas pour partager les quarante pistoles du roi, et c'est là encore qu'ils se rassemblent pour échapper aux espions de Richelieu, pour se réfugier (chapitre XI) et pour le plaisir de se retrouver. Or, la pomme de pin est l'emblème de Dionysos. *Strobilos* ou *kônos*, ce fruit orne souvent la tête du dieu et il entre toujours dans la composition du thyrses. Ce dernier est un bâton entouré de lierre et de pampre ; la pomme de pin le couronne, occupant une place dominante.⁹⁶ Avec l'auberge préférée des mousquetaires, c'est sous l'effigie du dieu que se place l'amitié de d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis, et c'est encore sous elle que se situent leurs aventures. D'ailleurs, leur voyage vers l'Angleterre, qui marque le début de toute une série d'entreprises communes, a pour première étape une hostellerie portant le nom de Saint Martin, le patron des soldats et aubergistes, mais surtout des ex-alcooliques, des vigneron et des

⁹⁶ Bacchus et ses adeptes, les Satyres et les Bacchantes, le portent. Dans la légende, il est utilisé comme une arme, notamment dans le voyage en Asie de la divinité. Le dictionnaire de Daremberg et Saglio (1877) laisse entendre que l'importance de la pomme de pin provient de l'usage conservé par les Grecs modernes, celui de faire infuser les cônes dans les cuvées pour conserver le vin au moyen de la résine (<http://mediterranees.net/civilisation/religions/dionysos/bacchus11.html>). Vin et guerre, voici ce qu'évoque l'emblème de Dionysos.

négociants en vin. Que les débuts de leur amitié et de leurs aventures portent le sceau de Dionysos n'est point un hasard : c'est là un moyen de définir le quatuor en lui attribuant d'emblée une nature bachique.

Poursuivons. Le Franc Meunier et La Herse d'or évoquent la fonction souvent ignorée de Dionysos en tant que dieu de l'agriculture. Quant au Lys d'or et à L'Aigle d'or, ils suggèrent la politique à travers les deux systèmes qu'ils symbolisent : la monarchie et l'empire. Le Colombier rouge se place dans le même registre, non tant par la signification de son nom, mais plutôt à travers le chapitre XLIII dont il est éponyme. Ce dernier relate comment Athos, Porthos et Aramis, après avoir menti à Richelieu, l'emmènent bon gré mal gré à la taverne où il s'apprête à rencontrer Milady. Le chapitre joue un rôle préparatoire pour les suivants, où les trois compagnons surprendront le secret du ministre et de son espionne, et où Athos dérobera un blanc-seing signé par Richelieu ; ce document sera utilisé contre ce dernier et Milady, et plus tard, pour la grâce de d'Artagnan. En fonction du récit, le nom de l'auberge prend un sens dépourvu de coïncidence. A l'instar des colombiers qui servent à loger les pigeons, la taverne abrite ici le cardinal dont elle porte la couleur et que les mousquetaires dupent, ou vulgairement parlant : qu'ils « pigeonnent ». Les plans du ministre étant déjoués dans l'auberge, le nom de cette dernière prend une signification politique.⁹⁷ Avec le dieu gréco-romain, la politique ne va pas sans lutte, ce que suggère la taverne de L'Ecu de France. L'écu a trois définitions : c'est un support où figurent des armoiries, c'est un bouclier, et c'est encore une ancienne monnaie française. Nous ne retiendrons pas le troisième sens car l'enseigne de l'hostellerie en serait absurde. Les noms des lieux publics, dans les romans de Dumas, peuvent être originaux, parfois

⁹⁷ Bien sûr, le rouge rappelle encore le vin, et par son intermédiaire, Bacchus, grâce à l'isotopie que nous avons déjà évoquée dans le quatrième chapitre. Ici, le texte pousse le lectorat à trouver une certaine cohérence entre les éléments du texte : l'on boit du vin dans une taverne, le vin est rouge et on l'attribue à Dionysos. Cette association entre les composantes du texte est renforcée par la politique qui appartient, elle aussi, au registre de la divinité. Ensemble, ils forment une unité textuelle se rapportant à Bacchus.

comiques, mais ils ne sauraient relever du pléonasme. En revanche, les deux premières définitions ont en commun le bouclier (puisque c'est sur celui-ci qu'est représenté tout blason), c'est-à-dire, une arme défensive. Le nom de l'auberge prend alors des consonances guerrières.⁹⁸ Idem pour la buvette du Parpaillot : ironiquement, c'est là que les quatre compagnons vont s'attabler, en plein siège de la Rochelle où Huguenots et soldats du roi s'affrontent. C'est dans cette auberge, dont le nom suggère l'antagonisme à travers l'impiété, qu'ils agissent en ennemis de la nation en trouvant le moyen d'échapper aux espions de Richelieu afin de protéger celui contre lequel ils guerroient : Buckingham.

D'après Mercier, les auberges du chapitre XX ont une fonction itérative (47). Ce chapitre relate le périple du quatuor vers l'Angleterre et comment, dans l'urgence de leur mission, d'Artagnan doit abandonner ses compagnons dans les hostelleries où leur sont tendues des embuscades. Il laisse Porthos à Chantilly, Aramis à Crèvecœur et Athos à Amiens. Pour Mercier, ces trois séquences sont une répétition de « la scène initiale », celle où d'Artagnan tombe aux mains de son hôte à l'auberge du Franc Meunier (chapitre I). Cette réitération aurait pour fonction de montrer que les auberges sont un lieu de danger. Mais ne sert-elle pas non plus à mettre en valeur la similitude des mousquetaires ? Car le même procédé est encore de mise avec les chapitres XXV, XXVI, XXVII et XXVIII. Cette fois-ci, d'Artagnan vient de restituer les ferrets de la reine, et il est à la recherche de ses amis qu'il retrouve un par un. Chaque chapitre est consacré à ses retrouvailles avec l'un de ses compagnons et constitue une scène d'auberge. Or chaque partie relate de semblables préoccupations, celles de la nourriture, du vin et des femmes. Comme leur titre l'indique – « La maîtresse de Porthos », « La thèse d'Aramis »

⁹⁸ Par ailleurs, le grand-père maternel d'Alexandre Dumas, tenait une auberge du même nom. Commandant de la garde nationale de Villers-Cotterêts, il accueillit en 1789 les dragons de la Reine dont faisait partie le père d'Alexandre Dumas (Troyat 15). Les connotations guerrières de « L'écu de France » dans les Trois Mousquetaires semblent ainsi confirmées par la biographie de l'auteur.

et « La femme d'Athos » – ces trois chapitres racontent les tourments amoureux d'Athos, Porthos et Aramis (la thèse d'Aramis étant davantage orientée vers les femmes que sur la religion). Porthos boit et se sustente copieusement en attendant de recevoir quelque denier de sa procureuse ; Aramis fait maigre par dépit amoureux ; Athos vide la cave de son hôte. Le chapitre XXVIII résume la ressemblance des quatre camarades : on y apprend que dans une malchance identique, chacun d'entre eux a perdu le cheval que lui avait offert Buckingham, et que chacun a gardé son harnais : « on dirait que nous nous sommes donnés le mot », s'exclame Aramis (385). Comme l'implique le commentaire, dans des situations comparables, le mode de penser des mousquetaires reste tacite et commun.

A la question de la ressemblance s'allie celle de la révélation. C'est dans le chapitre XXV qu'Aramis dévoile à d'Artagnan comment, après une affaire sentimentale, il a rejoint les Mousquetaires ; dans le chapitre XXVI, le Gascon apprend que la belle duchesse de Porthos est une procureuse de près de trente ans son aînée, et lors du suivant Athos raconte, dans les brumes de l'ivresse, comment il a pendu l'épouse qui l'avait déshonoré. Le parallélisme des aveux renforce la similitude entre chapitres, et par leur entremise, entre les mousquetaires.⁹⁹ Ces mêmes chapitres présentent encore les hostelleries comme des lieux où se pratique la démocratie, tant entre d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis, qu'avec les mousquetaires et leurs valets. Nous reviendrons dans les sous-parties suivantes sur les notions de révélation et de démocratie ; nous retiendrons pour l'instant que ces deux thèmes dionysiaques sont alliés avec ceux de la bonne chère et du vin et qu'ils sont intégrés, comme eux, dans des auberges dont les noms ont des consonances bachiques. Enfin, l'on remarquera que ces quatre chapitres sont situés à la moitié du roman et qu'ils s'étendent sur près de quatre-vingt pages, soit un dixième du livre. De toute

⁹⁹ Nous sommes donc ici en désaccord avec Eisengweg pour qui d'Artagnan rompt la circularité événementielle des trois mousquetaires (84). Ces quatre chapitres montrent, au contraire, que la circularité ne fait que se reproduire, grâce à la répétition de caractéristiques dionysiaques.

évidence, ils occupent une place centrale dans le récit, ainsi que les tavernes (avec la révélation, la démocratie et la ripaille) auxquelles ils sont associés. Avec l'importance accordée à ces chapitres et du fait qu'ils marquent la première étape de la fusion des mousquetaires, la nature dionysiaque de leur union ne peut être niée.

A l'instar des chapitres VII, VIII et IX, les chapitres XXV, XXVI, XXVII et XXVIII lient l'amitié des mousquetaires à des lieux et à des caractéristiques bachiques.¹⁰⁰ Constituant un premier pas vers l'actualisation des propriétés essentielles par les relations S-nécessaires, ils forcent le lectorat à considérer l'amitié des mousquetaires comme indissociable du vin, de la bonne chère, de la révélation, de l'antagonisme et de la politique. En d'autres termes, après avoir permis au public de reconnaître consciemment ou non la convention dionysiaque sur la base d'un type tronqué (celui du vin), ces chapitres poussent les lecteurs à construire une référence bachique autour des quatre personnages.

II. Identité du groupe des mousquetaires : où la révélation et la démocratie aboutissent à l'harmonie

1. Diversité des mousquetaires et dépassement de la hiérarchie

Connu comme créateur d'ordre et de désordre politique et social, Dionysos est un dieu égalisateur et fédérateur et, par extension, démocratique. Ses sectateurs viennent de tout bord social mais leurs différences s'effacent à travers la cohésion créée par le culte, la boisson, la violence (et avec elle la guerre) et le dépassement de toute hiérarchie. Il est aussi anti-aristocratique. De prime abord, l'union de d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis n'est pas

¹⁰⁰ Nous n'ignorons pas que Les Trois Mousquetaires étant d'abord publié sous la forme d'un roman-feuilleton, chaque chapitre devait reprendre des caractéristiques des précédents, afin de former une continuité, un ensemble cohérent. Pour les lecteurs des XX^e et XXI^e siècles, qui parcourent les épisodes à présent réunis en un seul livre (et qui seront ainsi plus à même de remarquer les répétitions), les caractéristiques qui furent d'abord génériques deviennent thématiques.

authentiquement bachique puisque tout quatre proviennent d'une même catégorie sociale : ils sont gentilshommes. Pourtant, différences il y a : Athos « sentait son grand seigneur d'une lieue » (105), à l'inverse de Porthos, qui agit souvent comme un bourgeois (chose qui sera confirmée dans Le Vicomte). La famille de d'Artagnan est désargentée et quant à Aramis, il s'apprête à se désolidariser du milieu de ses compagnons puisqu'il va se vouer aux ordres. Bien qu'appartenant à la noblesse, ils ne viennent ni ne sont destinés véritablement au même monde.¹⁰¹

La diversité du groupe est confirmée dans les descriptions narratives. En effet, en fonction des événements, les situations, commentaires et réactions des mousquetaires sont régulièrement soulignées dans leur différence, comme pour montrer que chacun a gardé son individualité. Ainsi, d'Artagnan va s'enquérir de ses amis qu'il trouve dans trois occupations différentes : « Athos réfléchissait, Porthos frisait sa moustache, Aramis disait ses prières » (556). Ou bien les quatre aventuriers montent leur plan de sauvetage de Buckingham :

Athos avait trouvé le mot : affaire de famille.

Aramis avait trouvé l'idée : les laquais.

Porthos avait trouvé le moyen : le diamant.

D'Artagnan seul n'avait rien trouvé. (585)

Ou encore, ils tentent de convaincre Planchet de ne pas manquer à sa mission en Angleterre : Athos menace de lui « ouvrir le ventre », Porthos de l' « écorcher vif » et Aramis de le « brûler à petit feu » (594). Comme l'indiquent ces exemples, les attitudes, les idées et les réactions des mousquetaires restent pluriels, en dépit de leur similitude de pensée que nous avons déjà

¹⁰¹ Schopp a très bien remarqué les différences au sein du groupe : « l'amitié [est] le dépassement des clivages sociaux qui se résolvent en harmonie » (Préface des Trois Mousquetaires xxix).

évoquée. Comme bien d'autres descriptions dans le récit, ils marquent la diversité du quatuor, et par là même, son existence en tant que collectivité.

Les mousquetaires appartiennent à la noblesse, et pourtant, leur communauté est un mélange de classes sociales grâce à l'association des protagonistes à leurs valets. Absents de l'ouverture du récit, Planchet, Grimaud, Mousqueton et Bazin se voient cependant accorder une place d'importance par Dumas dont le procédé littéraire de prédilection était de « commencer par l'intérêt au lieu de commencer par l'ennui ; commencer par l'action, au lieu de commencer par la préparation ; parler des personnages après les avoir fait paraître, au lieu de les faire paraître après avoir parlé d'eux » (Histoire de mes bêtes 34). Dumas présente les serviteurs aux côtés de leurs maîtres dans le chapitre VII, lequel, on l'a vu, a une fonction stratégique dans le roman. En d'autres termes, l'action, qui avait occupé la première partie du roman, sert d'introduction non seulement aux mousquetaires, mais encore à leurs gens qui sont décrits comme leurs répliques : Mousqueton s'attache à l'apparence comme Porthos, Grimaud est aussi coi que son maître est silencieux, Bazin se veut pieux à l'instar d'Aramis et Planchet partage l'ambition de d'Artagnan.¹⁰² Ils sont d'abord définis comme les doubles roturiers de leurs maîtres, c'est-à-dire que maîtres et valets entretiennent une relation dite « symétrique » (Lector 204), soit S-nécessaire : ils sont identifiés en tant que paires dès le début, laissant entendre que les uns ne vont pas sans les autres.

La suite du récit présente leurs aventures comme étant parallèles à celles des mousquetaires : le chapitre XX, où les quatre amis s'engagent sur la route de l'Angleterre, met cette caractéristique en exergue. D'Artagnan, Athos et Aramis laissent Porthos dans une auberge, en pleine rixe avec un séide du Cardinal ; il sera blessé. Son valet, Mousqueton, repart

¹⁰² Dominique Fernandez voit en eux « le reflet exagéré de leur maître, Grimaud encore moins loquace que qu'Athos, Bazin, dissimulé comme Aramis, Mousqueton, gonflé comme Porthos » (Les Douze muses125).

avec ses amis, mais une « balle logée dans les parties charnues qui prolongent le bas des reins » (253) l'empêche de voyager davantage ; il retourne donc auprès de son maître. Plus loin, Athos est attaqué dans une hostellerie après que Grimaud a eu la tête fendue d'un coup de manche à fourche. Bazin n'est pas blessé, mais le narrateur justifie cette exception du fait que, « dans une escarmouche, [il] était plus embarrassant qu'utile » (253), c'est-à-dire qu'il serait aussi inapte à combattre qu'Aramis invalide. Enfin, alors que d'Artagnan attaque de Wardes, Planchet s'occupe du valet de ce dernier, Lubin : « Faites votre affaire, monsieur ; [...] moi, j'ai fait la mienne » (259). Ce parallélisme entre les mousquetaires et leurs serviteurs rend les premiers plus accessibles auprès du public : ils sont gentilshommes, certes, mais leurs valets détournent de leur noblesse, avec le comique et la grossièreté qui leur sont inhérents. Les blessures de Grimaud et Mousqueton sont telles une parodie de celles d'Athos et Porthos, de même que la manière de se battre de Planchet (« il le renversa contre terre et lui mit un genou sur la poitrine » 259) est un écho comique de celle de d'Artagnan.

Après avoir projeté les aventures des mousquetaires sur celles de leurs domestiques, le récit relate comment les serviteurs viennent à remplacer leurs maîtres. Dans le chapitre LXIV, ceux-là doivent retrouver Milady, mission qu'ils accomplissent avec succès. Le récit ne s'attarde pas sur leur entreprise, cependant il les désigne d'abord dans le même ordre qu'il nomme les quatre amis : « Planchet, Grimaud, Mousqueton et Bazin » (762) fait suite à l'habituel « d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis ». Ensuite, la voix narrative explique que Planchet est le meneur du groupe, tout comme d'Artagnan l'a été avant qu'Athos ne prennent la relève. En d'autres termes, le microcosme des laquais observe la même organisation que celle de leurs maîtres ; dès lors, il peut accomplir les mêmes exploits. Même s'ils ne sortent jamais de leur catégorie sociale, les valets vont au-delà des hiérarchies en empruntant le rôle des mousquetaires.

On doit ce dépassement aux scènes et allusions récurrentes à l'égalité entre maître et valet. Commençons par Planchet et d'Artagnan : le domestique, ayant peur d'entrer dans le bois de Boulogne, « se trouva tout *naturellement* marcher *côte à côte* avec son maître » (297 ; c'est moi qui souligne), évoquant les chevauchées de Jacques le fataliste et ses réflexions sur les différences sociales. Dans le chapitre XXVII, mention est faite du mimétisme de Planchet qui « se modèl[e] sur son maître » (358). Loin de montrer son inféodation à d'Artagnan, la description du laquais indique au contraire sa propension à agir comme lui ; alors que celui-ci est « menaçant comme un juge », Planchet « s'adoss[e] fièrement à son fauteuil » (358) et participe à la pression exercée par le Béarnais dont il se fait complice. D'ailleurs, le jeune Gascon, très attaché à son valet, le traite non comme un inférieur, mais comme un ami : par exemple, il l'embrasse avant de l'envoyer porter une missive à Lord de Winter (594). A son retour, l'affection du jeune homme est plus amplement développée : « D'Artagnan avait grande envie d'embrasser Planchet au retour comme il l'avait embrassé au départ ; mais il eut peur que cette marque d'effusion, donnée à son laquais en pleine rue, ne parût extraordinaire à quelque passant, et il se contint » (600). Sans le regard d'autrui, d'Artagnan témoignerait son amitié à son domestique, comme il le ferait avec une personne de sa condition, sinon plus, puisqu'Athos, Porthos et Aramis ne bénéficient d'aucune manifestation comparable.

Les chapitres XXV, XXVI, XXVII et XXVIII, déjà mentionnés pour leurs scènes d'auberges, offrent un condensé de valeurs démocratiques entre maîtres et valets, des valeurs qui font échos aux notions d'égalité et de bouleversement hiérarchique telles qu'on les rencontre chez Bacchus. Maîtres et valets devraient être séparés par les clivages sociaux. Ils sont, au contraire, sur un pied d'égalité, et cela dans des lieux que nous avons postulés comme dionysiaques pour la référence de leur enseigne, pour le vin et la bonne chère qui s'y

consomment, et pour les questions de révélation qu'ils abritent. Prenons Porthos. Le Béarnais le trouve faisant une partie de lansquenets avec Mousqueton, c'est-à-dire, jouant d'égal à égal. Plus tard, tous deux déjeunent avec une « cordialité de frères » (330 ; c'est moi qui souligne) dans une même malhonnête gourmandise : ils se sustentent de viandes braconnées et s'abreuvent de vin dérobé à leur hôte. Ils partagent les mêmes valeurs, les mêmes goûts et les mêmes passe-temps. Poursuivons avec Athos. Barricadé dans la cave de l'hostellerie, il impose comme première condition qu'on lui amène son valet ; par la suite, l'aubergiste et ses gens n'osent descendre de peur d'être criblés des balles d'Athos et de Grimaud, et pendant quinze jours, maître et valet vident la cave dont ils ressortent ivres-morts. Ils ont en commun les mêmes débordements (éthyliques et gourmands) et sont frères d'armes. Quant à Bazin, la narration avertit qu'il avait toujours rêvé de « servir un homme d'Eglise » (334), à savoir, que son ambition n'est pas véritablement sociale puisqu'il désire rester subalterne. Bien qu'aucun signe explicite d'Aramis ne laisse à penser que maître et valet agissent en égaux, Bazin prend des initiatives au nom du « mousquetaire par intérim » : d'abord, il se charge de barrer le passage avec « intrépidité » (334) et défend « bravement la porte » de la chambre (335) à d'Artagnan pour qu'il ne détourne pas Aramis de ses aspirations religieuses. Ensuite, il prend des libertés avec son maître : sans lui demander la permission, il fait disparaître tout ce qui pourrait ramener Aramis aux idées de ce monde, à savoir, son épée, ses pistolets, son chapeau à plumes, ses broderies et ses dentelles (335) ; le jeune homme le laisse faire et s'impliquer dans leur nouvelle destinée commune.

La manière dont les mousquetaires traitent leurs valets n'est pas la seule à être démocratique. En effet, le récit lui-même se conclut sur un traitement égalitaire entre maître et valet : l'épilogue évoque la fortune des quatre compagnons après leurs folles aventures, mais il

s'attarde encore sur le lot de chaque laquais. De ce fait, la narration rehausse les rôles de Planchet, Grimaud, Mousqueton et Bazin à ceux de d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis et leur accorde, par cette association finale, un statut de protagonistes.

2. De l'égalité

La diversité au sein de la collectivité des mousquetaires se témoigne encore par les perspectives des protagonistes : il y a quatre personnages et par conséquent quatre opinions qui, à peine énoncées, se montrent divergentes, ou du moins dissemblables. Présentes tout au long du récit, les positions des compagnons sont exprimées à travers le dialogue. L'on pourrait inférer que cette décision de l'auteur provient de sa qualité de dramaturge. Ou encore, qu'il était payé à la ligne, et que les fréquents retours à la ligne lui permettaient d'augmenter ses recettes plus rapidement. Pourtant, le dialogue a avant tout la fonction de renforcer la pluralité des mousquetaires, et d'insister sur la notion de *compromis*.

Le chapitre XIX l'exemplifie. Les quatre amis se sont déjà jurés fidélité (« Tous pour un, un pour tous ») et cependant, lorsqu'Athos, Porthos et Aramis apprennent qu'ils doivent partir en Angleterre, ils émettent d'emblée deux objections : l'argent, qui leur manque, et la raison de leur départ. Ils veulent savoir pourquoi ils vont se faire tuer (247). A la réponse de d'Artagnan, qui leur signale que le roi ne leur donne aucune explication lorsqu'il les envoie se battre, puis à l'approbation d'Athos, Porthos et Aramis adhèrent au projet de d'Artagnan. Ainsi le serment que les quatre amis se sont prêtés ne signifie pas complicité sans discernement ni limite, même si d'Artagnan, dans son jeune enthousiasme, déclare à Tréville : « nous nous sommes jurés [...] confiance aveugle et dévouement à toute épreuve » (243). Les protagonistes émettent des contestations, signe d'individualité, de même que la voix de chacun est égale à celle des autres.

Ils débattent succinctement et aboutissent systématiquement à un commun accord (d'ailleurs, les expressions telles que « en chœur » et « à l'unisson » sont fréquentes). Dès lors, le dialogue n'est plus un choix d'écriture ni même une simple discussion entre personnages : il est porteur du *vote*,¹⁰³ lequel constitue la base même de la démocratie que les membres gouvernent par eux-mêmes et pour eux-mêmes.¹⁰⁴ Il faut attendre la fin du roman pour que nos quatre compagnons, fidèles à leur tradition du vote, ne marquent plus aucune opposition. Il s'agit de l'exécution de Milady que tous approuvent de la même répétitive sentence : « la peine de mort » (776). Cet accord montre que leur collectivité partage les mêmes valeurs morales, et qu'elle a atteint la parfaite concorde, ce qui sera plus amplement développé plus loin, notamment avec la fusion des protagonistes.

Les mousquetaires sont égaux dans et par le vote et, par conséquent, dans l'autorité. On dépeint souvent d'Artagnan comme le jeune meneur du groupe, et Athos, Porthos et Aramis en fidèles amis prêts à le suivre et à le soutenir en tout. Par ailleurs, le roman est, parallèlement aux aventures qu'il relate et à l'Histoire qu'il présente, un roman d'apprentissage où l'on suit l'évolution du Gascon. Comme le remarque Jacques Goimard, d'Artagnan perd de son empire dès les chapitres XXV, XXVI, XXVII et XXVIII : ses amis (et en particulier Athos) lui montrent, en mangeant ou en renonçant aux chevaux qu'il leur avait laissés, que « les biens durables ne sont rien et que seuls valent les biens qui se dépensent » (« La bande de farceurs » 70). C'est une véritable leçon à d'Artagnan, qui cherchait à préserver le cadeau de Buckingham, mais c'est encore la preuve qu'il ne peut imposer sa volonté. Chef du groupe, il est aussi

¹⁰³ Voir aussi Isabelle Jan pour qui « l'événement est [...] figuré dans le dialogue. L'action y prend naissance et évolue son cours [...] C'est là une forme très particulière de représentation de l'action qui serait ainsi conçue comme une *perpétuelle négociation*. Et les événements les plus terribles et les mieux enregistrés se déroulent donc là [...] par des adversaires à *armes égales* ; l'équilibre qui régit l'échange de paroles permettant seul leur déroulement » (34 ; c'est moi qui souligne).

¹⁰⁴ L'on verra plus loin qu'avec ce système, les mousquetaires forment une poche de liberté, de démocratie, au sein de la monarchie absolue.

apprenti ; c'est ce que lui enseignent ses amis. Après ces chapitres, le Béarnais retrouve ce qu'il reste de son rôle de leader, mais il n'est plus vraiment le maître. Dans le chapitre XLVIII, il s'avère inapte à rédiger une lettre pour Lord de Winter ; c'est donc Aramis qui prend la relève. Quant à la dernière partie du roman, c'est Athos qui prend la tête de son groupe d'amis et qui met tout en branle pour retrouver Milady : d'Artagnan ne fait que suivre et s'aligne avec Porthos et Aramis. Même si le dernier chapitre s'attarde sur la tristesse de d'Artagnan qui perd ses amis, le roman de Dumas se conclut également sur les quatre protagonistes, ne privilégiant aucun d'entre eux.

L'égalité et le dépassement de la hiérarchie, que nous venons d'étudier, sont des propriétés bachiques qui convergent vers un seul concept, celui de la démocratie. Parce qu'elles reposent sur des propriétés essentielles déjà disséminées dans le récit, le public, dans son travail de lecture, n'a d'autre possibilité que de relier les quatre protagonistes par l'idée de démocratie. Selon le système de notation d'Eco, les relations S-nécessaires de d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis reviennent à ceci :

Mousquetaires **D** Mousquetaires (**D** pour démocratie)

A savoir, les valeurs jacobines unissent les quatre compagnons, leur permettant de fonder une communauté cohérente malgré sa pluralité. Avec cette première valeur bachique, ils deviennent un héros quadricéphale, certes, mais un héros unique et d'apparence indivisible. Avec ses petites imperfections qui le rendent crédible, le groupe des mousquetaires, dont les valeurs sont démocratiques et égalitaires, se veut idéal, presque utopique : l'envie et la jalousie n'y trouvent aucune place. Tout n'est que partage et fraternité.

3. Le masque

Avec les valeurs démocratiques, le dévoilement des secrets contribue à l'unité du groupe. On se rappelle que Dionysos se caractérise par l'illusion, ce masque qu'il aime à faire tomber pour faire éclater au grand jour la vérité. D'après Goimard, l'humour est la clef des Mousquetaires : il rapproche les protagonistes tout en les séparant, de même qu'il permet à chacun de se distinguer des autres (« la bande de farceurs » 73). Mais il fonctionne aussi « comme révélateur des personnages et de leurs relations jusque dans leurs nuances infinitésimales ; il exprime le non-dit plus subtilement que toutes les autres formes » (72). Il est vrai que l'humour, tel que Goimard l'envisage, joue un rôle important dans le roman de Dumas. Toutefois, il n'égale pas le comique, et il ne révèle pas les protagonistes plus que ceux-ci ne le veulent bien.

Revenons au chapitre VII. Les mousquetaires ont dépensé les quarante pistoles du roi en agapes, ils ont célébré leur amitié et sont devenus inséparables. Comme il a été remarqué plus haut, ce chapitre définit l'union des compagnons comme dionysiaque, évoquant le partage, la collectivité et la démocratie. Mais il aborde encore le mystère qui entoure chaque protagoniste, celui-là étant produit soit par le silence, soit par la mystification. Athos ne cherche pas à tromper son entourage en l'emmenant dans les chemins du mensonge : il se contente de ne pas parler et l'on ne sait de lui « que ce qui en [a] transpiré » (105). A l'inverse, Porthos et Aramis créent l'illusion en fables diverses : le premier affirme avoir pour maîtresse une duchesse et le second être « homme d'Eglise dans le cœur » (106), tout en éludant les questions.

Afin de percer ses amis à jour, d'Artagnan

s'adress[e] à Porthos pour avoir des renseignements sur Athos et Aramis, et à Aramis pour connaître Porthos.

Malheureusement, Porthos lui-même ne savait de la vie de son silencieux camarade [Athos] que ce qui en avait transpiré. On disait qu'il avait eu de grands malheurs dans ses affaires amoureuses, et qu'une affreuse trahison avait à jamais empoisonné la vie de ce galant homme. Quelle était cette trahison ? Tout le monde l'ignorait.

Quant à Porthos, excepté son véritable nom, que M. de Tréville savait seul, ainsi que celui de ses deux camarades, sa vie était facile à connaître. Vaniteux et indiscret, on voyait à travers lui comme à travers un cristal. La seule chose qui eût pu égarer l'investigateur eût été que l'on eût cru tout le bien qu'il disait de lui. Quant à Aramis, tout en ayant l'air de n'avoir aucun secret, c'était un garçon tout confit de mystères, répondant peu aux questions qu'on faisait sur les autres, et éludant celles que l'on faisait sur lui-même. (105)

Oscillant entre la voix narrative et le style indirect libre, ces trois paragraphes laissent entrevoir la perception d'Athos, Porthos et Aramis par eux-mêmes : ils connaissent un peu de leur passé respectif, et surtout leurs travers. Athos a vécu une tragédie, Porthos est soi-disant « transparent »¹⁰⁵ et Aramis est un intrigant. Une page plus loin, ce dernier fait mention à d'Artagnan de son passé et d'une petite « difficulté » qui aurait poussé Athos et Porthos à le « fourrer [dans les Mousquetaires] pour [s'] occuper » (106), mais il refuse d'aller plus loin dans son explication. Les trois mousquetaires se connaissent donc de longue date, mais ils ne partagent pas complètement leurs secrets, de même qu'ils ne les exposent pas à d'Artagnan : Porthos n'a rien révélé d'Aramis, bien qu'il ait la réputation d'être un indiscret, et quant au jeune

¹⁰⁵ Ceci s'avèrera faux dans Le Vicomte, où son testament le révèle comme un homme aux mystères de générosité.

Gascon, il « ne put, quelque peine qu'il se donnât, en savoir davantage sur ses trois nouveaux amis » (107). En somme, les relations entretenues par les quatre compagnons sont d'abord une continuation de leurs propriétés essentielles, étudiées dans notre quatrième chapitre.

Les chapitres XXV, XXVI et XXVII ont été évoqués plus haut pour leur caractère dionysiaque : les auberges possèdent des enseignes se référant à la divinité gréco-romaine, elles dispensent bon vin et bonne chère, et des relations égalitaires y unissent des personnages que les origines sociales devraient séparer. A l'image des sectateurs de Bacchus qui se côtoient dans un même esprit en faisant ripaille, les mousquetaires, et leurs valets, atteignent la non-différence (nous empruntons le terme à René Girard). Ces mêmes chapitres permettent d'actualiser, voire de dépasser les propriétés essentielles des « inséparables », puisqu'ils relatent le dévoilement des secrets de chacun. Alors qu'il va chercher Porthos à l'auberge du Grand Saint Martin, d'Artagnan apprend autour du meilleur vin de son hôte que son ami ne fréquente pas une duchesse mais une vieille procureuse du Châtelet. Première révélation. Puis il va s'enquérir d'Aramis, et il découvre que ce dernier rentre dans les ordres non par vocation, comme il s'en doutait, mais par déception sentimentale ; Aramis lui dévoile encore qu'il a demandé la casaque des mousquetaires parce qu'il fit scandale après avoir tué un officier pour une affaire de femme. Il y a là double révélation.

La scène vaut que l'on s'y attarde pour son aspect particulièrement bachique : tant qu'il s'obstine à entrer dans les ordres, Aramis songe à faire maigre (il se sustente de « tétragones cuits et de fruits » [344]) et parle du monde terrestre comme d'un « sépulcre », de ses amis comme « des ombres » et de lui-même comme « poussière » (348). Lorsque d'Artagnan lui fait lire la lettre de sa maîtresse où il apprend qu'elle ne lui est pas infidèle, le « mousquetaire par interim », étouffant de joie, révèle ses sentiments au jeune Gascon ; les deux amis piétinent alors

les feuillets de Saint Chrysostome qui fut un fervent ennemi du culte dionysiaque (évoqué dans le troisième chapitre). Puis Aramis renvoie Bazin avec ses épinards et son omelette, l'appelle « malheureux », commande à la place « un lièvre piqué, un chapon gras, un gigot à l'ail, et quatre bouteilles de vieux bourgogne » et s'exclame : « buvons, morbleu, buvons frais, buvons beaucoup » (350). La révélation ne pouvait se fêter dans la sobriété, et de la mort, évoquée par Aramis, l'on passe à la vie, avec le bon vin et la bonne chère : c'est une renaissance bachique par excellence. Enfin, d'Artagnan va rejoindre Athos. Ivre mort, ce dernier affirme n'avoir « jamais les idées plus nettes que dans le vin » (369) et soutient que boire et raconter sont « deux choses [qui] vont merveilleusement ensemble » (370) : l'association traditionnellement bachique de l'éloquence et du vin. Il raconte alors l'histoire d'un ami qui avait épousé une femme flétrie par la fleur de lys pour enfin se trahir : « cela m'a guéri des femmes belles » (372). Le lendemain, d'Artagnan prétend ne se souvenir de rien ; quant à Athos, il explique son récit par son état de buveur triste et affabulateur (374). Le voile reste à demi levé.

Il faut attendre le chapitre XXXVIII pour que le jeune Béarnais et son ami reconnaissent l'horrible révélation comme authentique. Bien plus tard, Athos découvre son véritable nom à d'Artagnan, Porthos et Aramis : le comte de la Fère (chapitre XLV). Le masque est levé. C'est la preuve que les quatre amis s'accordent une confiance absolue, puisque le nom d'Athos s'accompagne d'un meurtre, et l'honneur de sa famille dépend de la discrétion de ses amis. Dévoiler son identité, c'est donc se mettre à nu et se rendre vulnérable. C'est d'ailleurs pour cela que lorsqu'un Anglais s'apprête à se battre contre Athos et lui demande son nom, selon l'étiquette, le mousquetaire se rend à sa requête et déclare qu'il « a des raisons pour désirer qu'on ne sache pas [qu'il] vit et [qu'il va] être obligé de [le] tuer, pour que [son] secret ne coure pas les champs » (410). Se démasquer devant tout autre qu'un mousquetaire signifie qu'il faut le tuer.

La révélation ne peut s'opérer qu'au sein du quatuor, qui agit tel un cercle d'initiés. Certes, les petits secrets persistent tout au long du roman : ainsi, Porthos déclare ne pouvoir demander de l'aide à sa maîtresse parce qu'il « la croi[t] cardinaliste », tandis qu'Aramis va réclamer les services de l'aumônier de la reine (530), qui, on s'en doute, n'est autre que Madame de Chevreuse. Les quatre amis ne sont pas dupes : Athos, par exemple, remarque qu'« il y a bien longtemps [qu'Aramis] n'a reçu des nouvelles de sa maîtresse », lorsque celui-ci se déclare à nouveau « mousquetaire par intérim » (529). Par ailleurs, les secrets maintenus par chaque compagnon permettent de contribuer à son individualité et de fait, de mieux marquer la pluralité du groupe.

En somme, dès le début du récit, les personnages et leur relation étaient d'abord entourés de mystère, attisant la curiosité du lectorat. Lorsque les masques tombent, les rapports entretenus par les mousquetaires changent du tout au tout, et se basent dès lors sur la révélation, correspondant au diagramme suivant, selon le système de notation d'Eco :

Mousquetaires **R** Mousquetaires (**R** pour révélation)

Le dévoilement permet au groupe d'amis d'orienter leurs rapports vers la transparence et, avec elle, vers une confiance et une acceptation mutuelles, où l'ombre de la trahison ne saurait planer, et où il ne pourrait être question de juger l'autre, ce frère. Avec la notion de démocratie, celle de la révélation permet aux mousquetaires de s'acheminer naturellement vers l'osmose.

4. L'harmonie

Aboutissement des relations basées sur la démocratie et sur la révélation, l'harmonie est une autre caractéristique bachique. Celle-ci se traduit d'abord par le partage en tout qui, d'une certaine manière, participe et découle de la démocratie. On a vu que les mousquetaires boivent

bon vin et font bonne chère et que leur frairie joue un rôle fédérateur. Tout au long du roman (et les scènes sont innombrables), les quatre amis sont dépeints conversant, élaborant des projets ou riant autour d'une bonne bouteille ou d'un plat alléchant ; leurs rencontres, avec l'entente qui s'y manifeste, sont harmonieuses selon la tradition bachique. Toutefois, les plaisirs collectifs de d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis ne se limitent pas aux festins : ils s'étendent encore aux femmes. D'abord, Milady : épouse d'Athos, elle est aussi la maîtresse de d'Artagnan. Mais elle est encore la belle inconnue à qui Porthos jette des regards assassins dans l'église de Saint-Leu (chapitre XXIX). Ensuite Madame de Chevreuse : amante d'Aramis dans les Mousquetaires, elle sera aussi celle d'Athos avec qui elle aura un fils : le vicomte de Bragelonne, dont l'histoire constituera le dernier volet de la trilogie.¹⁰⁶

Après les femmes, l'argent. Pour Isabelle Jan, les verbes « jouer », « gagner », « perdre », « vendre », « échanger » et « dérober » guident le récit (86) ; ils marquent les transactions en tout genre et rendent ce thème très présent. A travers le roman, on voit les quatre amis se préoccuper de leurs finances : où trouveront-ils des pistoles pour se nourrir, pour payer les frais d'auberge et de chirurgie, pour se procurer un équipement, pour pourvoir à leurs rebelles initiatives ? L'indigence amène aux solutions les plus désespérées et les moins glorieuses : « ils erraient par les rues, regardant chaque pavé pour savoir si les personnes qui y étaient passées avant eux n'y avaient pas laissé quelque bourse. On eût dit qu'ils suivaient des pistes, tant ils étaient attentifs partout où ils allaient » (391). Démunis, ils sont unis par les mêmes préoccupations et activités. L'absence d'argent a pour fonction d'effacer toute différence entre les mousquetaires et de les rendre égaux dans une même pauvreté ; elle relève donc de la

¹⁰⁶ Cette particularité des mousquetaires a été remarquée et parodiée par Cami. Romancier et illustrateur, il écrivit, en 1919, Le Fils des Trois Mousquetaires. Le jeune héros est né d'une volage veuve béarnaise qui, ayant pris pour amants d'Artagnan, Athos et Porthos, se retrouve incapable de déterminer l'identité du père. Elle attribue ainsi la paternité aux trois amis dont, comiquement, l'enfant hérite de traits physiques : les yeux sont ceux du Gascon, le front appartient à Athos et la stature est celle de Porthos.

démocratie, telle qu'on l'a étudiée plus haut, et elle pousse les quatre jeunes gens à la mise en commun de leurs biens : ce sont les quarante pistoles du roi, l'argent et les chevaux de Buckingham que d'Artagnan redistribue auprès de ses amis, mais c'est encore le diamant de la reine qu'Athos puis Porthos le poussent à vendre. Alors que d'Artagnan semble entretenir ses amis, la morale est bien autre ; d'après Goimard, elle consiste en ceci : « on ne gagne jamais rien – et [...] ce rien [...] est d'autant plus précieux qu'on le partage entre frères » (72). La misère devient facteur d'une solidarité par laquelle les mousquetaires vivent une véritable communion, des moments privilégiés.

Avec le partage, l'harmonie du quatuor se traduit graduellement par l'unité du groupe, à savoir, une unité des réactions, des sentiments et de la morale. Malgré leurs vues et personnalités souvent opposées, les voix des mousquetaires tendent à se fondre en une seule : à maintes reprises, la narration fait part d' « un hurra de rires », « d'une seule voix », « en chœur », « à l'unisson », « en un seul cri », « d'un seul mouvement », « de la même voix », généralement après avoir mentionné la diversité des compagnons. Ainsi, le chapitre XXIX où les quatre amis donnent quatre avis différents pour aboutir à un accord émis d'une unique voix ; présent à travers le récit, ce procédé met en exergue l'aspect fusionnel de leur union. Quant à la morale du groupe, elle est tout d'abord centrée sur le groupe lui-même avant de se tourner vers le monde extérieur. Beaucoup de reprises filmiques dépeignent les mousquetaires comme étant les fidèles serviteurs de la reine. Goimard lui-même, dans son article intitulé « Quelques structures formelles du roman », les présente de la sorte ; il explique que dans les fonctions actancielles, Anne d'Autriche est le destinataire de leurs actions. Or, si la souveraine bénéficie effectivement de leur intervention, c'est moins par leur dévouement envers elle que par leur volonté première de se battre ensemble pour une même cause. Rappelons que c'est d'Artagnan qui, dans le

chapitre VIII, cherche et trouve une direction à donner à leur amitié ; savent-ils pourquoi ils partent pour l'Angleterre ? D'Artagnan leur rétorque que le roi ne leur donne pas tant d'explications pour les envoyer au front (248). Savent-ils pour qui ils risquent de mourir ? Le Béarnais répond évasivement qu'il s'agit peut-être du roi ou de la reine (247). Quant à d'Artagnan, il part pour obtenir l'amour de Madame Bonacieux et acquérir gloire et argent (241).¹⁰⁷ La morale et l'action du groupe sont avant tout orientées vers lui-même, si bien que le destinataire des mousquetaires est le quatuor, non Anne d'Autriche.

Après l'épisode des ferrets de la reine, les quatre compagnons continuent de se battre non par dévouement pour les grands, mais pour ce que leur microcosme a jugé bon de préserver ou d'attaquer : pour sa propre morale. Ainsi, contre toute loyauté envers leur patrie et selon leur idée de justice, ils décident de protéger l'ennemi Buckingham. De même, ils condamnent Milady à mort et la font exécuter ; lorsque Richelieu demande qui l'a punie, d'Artagnan exprime la volonté du groupe : « Nous. [...] nous l'avons prise, jugée et condamnée » (784). Ils sont le pouvoir judiciaire et exécutif. On remarquera avec Goimard l'importance du rire qui, de plus en plus fréquent, « marque la prise de conscience d'un système de valeurs qui justifient et fondent la fratrie » (« La bande de farceurs » 71) ; il contribue au bon fonctionnement du groupe et à son unité de pensée et d'action.

Avec leur morale devenue commune, les protagonistes deviennent quasiment interchangeables : il y a contamination des personnages. On le voit avec leur position vis-à-vis de Milady. Athos, le premier, croit l'avoir pendue et le dévoile à d'Artagnan, qui qualifie son acte de « meurtre » (372), et non de « justice » (371), comme l'a présenté son aîné. La perspective de d'Artagnan est encore soulignée par la voix narrative qui indique comment,

¹⁰⁷ Il le confirme encore auprès de Buckingham à qui il déclare que ce n'était pas la reine qu'il servait dans son périple en Angleterre, mais Constance Bonacieux.

horrifié par la confiance de son ami, il prétend s'endormir dans les fumées de l'alcool afin de couper court aux révélations. Quant à Aramis et Porthos, ils ne savent rien du passé d'Athos ; on se doute qu'ils partageraient le même sentiment que le Béarnais. Quelque vingt chapitres plus loin, il en va bien autrement, d'abord dans leur réaction vis-à-vis d'Anne de Breuil : Porthos, Aramis et d'Artagnan le premier avouent qu'éliminer Milady serait un moins grand crime que de tuer des huguenots. Ils en viennent à épouser l'idée de meurtre (572). Porthos, que la narration avait décrit comme « tout opposé » à Athos (102) dans le chapitre VII, suggère à présent des fins et moyens semblables aux siens. Après avoir demandé à Athos et d'Artagnan : « que ne l'avez-vous noyée, étranglée, pendue ? » (573), il offre d'aller trouver Milady : « je m'approche d'elle sans qu'elle me redoute, et lorsque je trouve ma belle, je l'étrangle » (575). En proposant de devenir l'assassin d'Anne de Breuil, Porthos devient un double potentiel d'Athos.

La fin du récit présente une contamination de plus en plus forte entre les quatre protagonistes : lorsque Madame Bonacieux expire, d'Artagnan s'évanouit, « Porthos pleura, Aramis montra le poing au ciel, Athos fit le signe de croix » (758). Il y a là quatre réactions différentes selon la tradition narrative du roman, et pourtant, ces réactions ne correspondent plus aux mousquetaires : il reviendrait au martial et glorieux Porthos de brandir le poing, au pieux Aramis de se signer et au tragique Athos de pleurer. Les uns empruntent les attitudes des autres. De même qu'au début du roman, les « trois mousquetaires » désignent Athos, Porthos et Aramis, tandis que d'Artagnan en est dissocié ; dans l'avant-dernier chapitre, le terme des « trois mousquetaires » comprend d'Artagnan, Porthos et Aramis alors qu'Athos reste en marge. Les « trois mousquetaires » devient une appellation flottante, pouvant désigner indifféremment

n'importe lesquels des compagnons, pourvu qu'il y en ait trois : ils sont devenus interchangeables.¹⁰⁸

Enfin, les mousquetaires sont unis par la démocratie, la révélation et l'harmonie.

Selon les diagrammes d'Eco, leurs relations S-nécessaires se résument à ceci :

Mousquetaires **D** Mousquetaires (**D** pour démocratie)

Mousquetaires **R** Mousquetaires (**R** pour révélation)

Mousquetaires **H** Mousquetaires (**H** pour harmonie)

Ces diagrammes illustrent comment les rapports des quatre compagnons reposent sur des caractéristiques dionysiaques qui, par leur nature, actualisent ou complètent les relations essentielles de chaque mousquetaire, créant un lien entre leurs caractéristiques individuelles pour former une identité de groupe et lui donner une dimension mythique.

En effet, avec l'harmonie qui résulte de la démocratie et de la révélation et qui consiste au partage de vin, de bonne chère, d'argent, de femmes et de morale, l'on aboutit à une contamination des personnages : les noms de chaque mousquetaire ne sont plus porteurs de caractéristiques spécifiques et individuelles. Au contraire, celles-ci circulent entre les protagonistes auxquels elles se rattachent, indépendamment de leur personnalité. Parce qu'elles deviennent caractéristiques de groupe, et non plus d'individu, les relations entretenues par les mousquetaires peuvent être qualifiées de fusionnelles. C'est peut-être pour cela que Franz Hellenz avoue s'identifier soit à chaque héros, soit aux « trois à la fois » (29 ; le chiffre trois étant ici synonyme de quatre) : l'identité du microcosme est unique.

¹⁰⁸ Rappelons qu'avant même de paraître, le roman de Dumas dut changer de titre : plutôt que de conserver l'intitulé original, Athos, Porthos et Aramis, le directeur du Siècle suggéra Les Trois Mousquetaires. Enthousiasmé, Dumas lui répondit : "je suis d'autant plus de votre avis d'appeler le roman Les Trois Mousquetaires, que comme ils sont quatre, le titre sera absurde, ce qui promet au roman le plus grand succès." (Cité dans Schopp, Préface des Mousquetaires xv). Pourtant, le titre n'est pas aussi absurde que l'entend notre auteur. Au contraire, il prévoit et il justifie l'interchangeabilité du Gascon et de ses amis : nous avons vu qu'à la fin du récit, Athos devient le quatrième mousquetaire. Dans Le Vicomte de Bragelonne, c'est Aramis qui reste en marge: alors que ses amis meurent en braves et honnêtes gens, l'ancien "mousquetaire par interim", devenu affreusement calculateur, est voué aux enfers. Devenue flottante dans le premier volet du triptique, l'appellation des "Trois Mousquetaires" le restera à travers les aventures des quatre compagnons.

III. Définition du microcosme des mousquetaires par rapport au monde extérieur

Liés par des propriétés qui habilitent le public à voir en eux un héros unique, les mousquetaires se définissent par rapport au monde extérieur selon des macropropositions de nature dionysiaque : le désordre politique, le désordre social et le *pharmakon*. Afin de pouvoir examiner la manière dont leur microcosme fait figure d'antagoniste, il convient d'étudier tout d'abord comment son entourage est dépeint.

1. Le monde extérieur : critique du pouvoir

« Que ne pouvons-nous une bonne fois obliger l'histoire à appeler les rois par leurs vrais noms, et, au lieu de dire : Louis le Chaste ou Louis le Juste, à dire : Louis l'Idiot ou Louis le Misérable ! » (288). Extrait de la compilation historique d'Alexandre Dumas, intitulée Louis XIII et Richelieu (1855), ce commentaire de l'auteur résume la perspective qu'il donne de Louis XIII dans les Mousquetaires. En effet, il n'est pas un seul commentaire à la gloire du fils d'Henri IV. D'abord, c'est un faible : il se livre à de sottes rivalités avec Richelieu (notamment avec les mousquetaires contre les gardes du Cardinal), et se montre insolent et splendide lorsqu'il se sent en position de vainqueur. Pourtant, on le surprend à regarder le ministre « d'un air suppliant » (202) pour lui demander sa permission ; veule, il est incapable de prendre une décision seul et redoute la puissance intellectuelle de Richelieu. Sa faiblesse se traduit encore par un manque de cœur : apprenant la mort de Buckingham, sa joie est vive et « il ne se donnait pas la peine de la dissimuler et la faisait éclater avec affectation devant la reine. Louis XIII, comme tous les cœur faibles, manquait de générosité » (783). Sa méchanceté, d'ailleurs, est évoquée à plusieurs reprises, notamment vis-à-vis de la reine qu'il aime à tourmenter : la voix

narrative signale sa « froide cruauté » (196, 218) dans sa colère envers son épouse ou dans la jouissance qu'il tire de sa souffrance.

Monarque médiocre, les affaires de la France l'importunent : il préfère s'adonner à ses divertissements, tels que la vénerie, plutôt que de s'attacher aux relations diplomatiques de son pays (92). Ses préoccupations personnelles l'aveuglent à tel point qu'il est incapable de discernement et de sens commun en politique. Ainsi, lorsqu'il dépouille la lettre de la reine à son frère, le roi d'Espagne, lettre qui contient tout un plan d'attaque contre le cardinal avec l'invasion de la France par la maison d'Autriche, Louis XIII est « tout joyeux » (213) : il n'y est pas question d'amour infidèle entre Anne et Buckingham ; le souverain n'est pas bafoué et de ce fait, son épouse est coupable « d'un crime dont il se souciait peu » (215). Les priorités de l'Etat ne sont pas les siennes. Victime de ses passions, Louis est instable et n'a aucune parole. Après qu'il a signé l'élargissement d'Athos, Tréville, un fidèle du monarque, repart au pas de course, son ordre à la main : « hâtons-nous, car le roi peut changer d'avis tout à l'heure » (202). Il a d'autant plus raison que Louis est abusif, déloyal et peut trahir ses fervents serviteurs sans aucune hésitation. Quand Tréville vient plaider la cause d'Athos, injustement embastillé, le roi s'écrit : « Eh ! que de bruit pour un mousquetaire ! j'en ferai arrêter dix, ventrebleu ! cent, même ; toute la compagnie ! et je ne veux pas que l'on souffle mot » (201). Cette exclamation marque l'ingratitude du souverain pour ses soldats qui lui sont si dévoués. Elle contraste encore avec la grandeur d'âme qu'Athos attribue à tout aristocrate. Veule, couard, cruel, piètre monarque sans foi ni loi, le personnage de Louis XIII remet en question l'autorité et son bien-fondé, puisqu'il amène à se demander de qui dépendent les destinées de chacun.

Le flamboyant Buckingham, que les reprises filmiques dépeignent si souvent comme le parfait amant, brille par son intelligence, sa passion pour la reine et sa volonté sans égal. En

dépit de son éclat, le ministre fait preuve d'un tel égoïsme qu'il en choit aux côtés du monarque français. Il en devient le reflet. Pour satisfaire à ses fougades, George Villiers « bouleversait [l'Angleterre] à sa fantaisie et calmait à son caprice » (163) ; abusif, il « mettait le pouvoir illimité dont il était revêtu par la confiance d'un roi au service de ses amours » (269). Il déclare sans vergogne à d'Artagnan que pour la belle Anne d'Autriche, il renonce à toute loyauté et a déjà brisé sa parole : « Je trahirais mon pays, je trahirais mon roi, je trahirais mon Dieu. Elle m'a demandé de ne point envoyer aux protestants de La Rochelle le secours que je leur avais promis, et je l'ai fait. Je manquais à ma parole, mais qu'importe ! J'obéissais à son désir » (269). Amant idéal d'un côté, ministre méprisable de l'autre, il sacrifie son honneur, ses alliés et ses compatriotes pour ses amours. Au galop vers son palais pour sauver l'honneur de la reine, il « s'inquiétait peu de renverser ceux qui étaient sur son chemin [...] En effet, en traversant la Cité, deux ou trois accidents de ce genre arrivèrent ; mais Buckingham ne détourna même pas la tête pour regarder ce qu'étaient devenus ceux qu'il avait culbutés » (265). Georges Villiers illustre le peu d'intérêt qu'éprouvent les puissants pour les petites gens, et il se rapproche de Louis XIII par son côté abusif, comme par son manque de cœur et d'honneur.

Déclaré « éternel ennemi » des mousquetaires par d'Artagnan (123), Richelieu est le plus prévisible – et le plus respectable – de tous les Grands : il connaît le royaume jusque dans ses moindres intrigues et agit selon les intérêts de la France, sauf, bien sûr, dans le cas de la reine qu'il persécute parce qu'elle a repoussé ses ardeurs. Lorsque Eisengweig évoque à raison « l'omniprésence du pouvoir étatique » et le « système quasi-panoptique » (78), c'est bien à cause de la politique de transparence du ministre. Ses sbires déclarent au pauvre Bonacieux : « on ne cache rien au cardinal ; le cardinal sait tout » (181). Richelieu s'en fait lui-même un devoir : « mon état est de tout savoir » (499), déclare-t-il à d'Artagnan. Aussi les mousquetaires,

ainsi que toute personne impliquée dans une cabale, se sentent-ils toujours observés par quelqu'espion du duc rouge. Après Milady et Rochefort, ils croient « tous les capucins, tous les alguazils, tous les bonnets noir du cardinal » (576) susceptibles de connaître par cœur leur correspondance secrète. Athos pousse plus loin : « je crois qu'oiseau, poisson, lapin, tout s'est fait espion du cardinal » (562). Exagération et ironie il y a, certes, mais elles traduisent la paranoïa des protagonistes face au pouvoir et au droit de regard illimité de Richelieu.¹⁰⁹

Avec la représentation de Buckingham, Louis XIII et Richelieu, l'on peut, bien sûr, voir ici un jugement de Dumas. Après tout, il déformait l'histoire à sa façon, il la violait « pour lui faire de si beaux enfants », se défendait-il auprès de ses détracteurs, de même que la compilation historique qu'est Louis XIII et Richelieu montre bien qu'il est incapable d'objectivité. L'on pourrait alors inférer que les nombreux commentaires à l'endroit des Grands correspondent à ce que Bakhtine qualifie de « réfraction » des pensées de l'auteur. Pourtant, nous aimerions suggérer ici que la critique du pouvoir tient davantage d'une réfraction des opinions des protagonistes, qui participent d'un système autre que celui de Louis XIII et Buckingham. Leur microcosme repose sur la démocratie, et les mousquetaires émettent à diverses reprises des réflexions sur ceux qui gouvernent : devant la déloyauté de Buckingham, par exemple, d'Artagnan admire « à quels fils fragiles et inconnus sont parfois suspendues les destinées d'un peuple et la vie des hommes » (269). Parce que le Gascon voit bien l'absurdité du lot de chacun, il remet en question la légitimité de l'autorité. En route vers l'Angleterre pour quérir les ferrets de la reine, il laisse de Wardes gisant dans son sang et « pouss[e] un étrange soupir sur cette étrange destinée qui porte les hommes à se détruire les uns les autres pour les intérêts de gens qui leur sont étrangers et qui souvent ne savent même pas qu'ils existent » (259). Ici encore, une

¹⁰⁹ D'ailleurs, Michael Hohmann remarque qu'avec le système politique en place, la France limite l'action des héros, Richelieu oblige. D'où l'utilité de l'Angleterre qui sert d'expansion à leurs aventures (39).

réflexion sur l'absurdité de chacun qu'il accompagne d'une pensée sur l'égoïsme des Grands. La critique s'applique tout autant à la reine qui ignore que Madame Bonacieux a été enlevée pour elle ; plus tard, elle promet d'aider la belle lingère, mais d'Artagnan se dit « peu rassuré ». Porthos, quant à lui, remarque que si les quatre compagnons portent secours à Buckingham, la souveraine, elle, ne fera rien pour les sauver (576). L'ingratitude des puissants leur est connue. Seul, Athos garde foi en la grandeur d'âme des monarques, mais il marque sa défiance vis-à-vis du Pouvoir avec ses commentaires sur le cardinal. Le roi est le seul dirigeant que le quatuor épargne de sa critique. Ni d'Artagnan, ni Athos, ni Aramis, ni Porthos n'émettent le moindre commentaire négatif à son endroit. Mais ils ne le louent pas non plus. S'ils se réclament de lui et semblent souvent lui être dévoués, ce n'est pas par les sentiments qu'ils lui vouent : c'est du fait qu'ils revendiquent leur appartenance à son corps d'armée par opposition aux gardes du duc rouge.

Dirigeants soit ingrats, instables, capricieux et faibles, soit écrasants et dépouillant leurs sujets de toute liberté, Louis XIII, Anne d'Autriche, Buckingham et Richelieu forment le contexte historique des Mousquetaires. Ils représentent la monarchie, avec sa hiérarchie et son indifférence vis-à-vis des petites gens à qui ils imposent leur volonté.

Parce que le microcosme des mousquetaires s'est défini comme bachique, avec sa morale propre, son sens de la démocratie et son manque de hiérarchie, il ne peut qu'entrer en heurt avec le système politique qui l'accueille.

2. Création d'ordre et de désordre politique et social

Avec les valeurs dont il est porteur, le groupe des mousquetaires fait figure, par sa nature au sein d'un contexte monarchique, d'une poche antagoniste. La manière dont la communauté

s'est définie s'étend à son rapport au monde extérieur : l'abolition des hiérarchies ne se limite pas aux mousquetaires et à leurs valets ; elle va jusqu'à ébranler le contexte politico-social dont d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis font partie. En ceci, les relations du microcosme avec les Grands s'annonce dionysiaque. On se rappelle que le vin, auquel Bacchus est associé, apporte aussi bien l'harmonie que la discorde. Si ses adeptes et sectateurs viennent de tout bord et se côtoient dans un même esprit, la divinité les encourage à s'affranchir, à s'ériger contre les classes dirigeantes : à bouleverser toute hiérarchie. Commençons par le désordre politique.

A. Le désordre politique

A plusieurs reprises, d'Artagnan s'interroge sur la manière dont les destinées de chacun sont suspendues aux décisions des Grands de ce monde. Mais alors qu'il émet ses réflexions, le quatuor montre, au contraire, qu'il s'émancipe volontairement et de plus en plus du pouvoir. Dès le chapitre deux où ils sont présentés aux lecteurs, Porthos et Aramis marquent leur antipathie pour Richelieu et Rochefort. La critique s'étend à la reine dont Aramis sous-entend l'infidélité (40). Les deux protagonistes marquent ainsi d'emblée leur propension sinon à l'opposition, du moins à la critique. Dans le chapitre cinq, Athos, Porthos, Aramis et d'Artagnan se battent contre les gardes du cardinal. Le jeune Gascon, qui n'est pas encore inclus dans le groupe d'amis, doit prendre parti et décide de se ranger de leur côté, en dépit de l'interdiction : « se battre, c'est-à-dire désobéir à la loi, c'est-à-dire risquer sa tête, c'est-à-dire se faire d'un seul coup l'ennemi d'un ministre plus puissant que le roi lui-même » (72). Malgré l'explication narrative, le duel ne signifie pas s'attaquer à Richelieu : comme on l'a vu dans le quatrième chapitre, c'est être un petit bretteur, au même titre que tous les autres mousquetaires du royaume

qui aiment à se battre contre les gardes de Richelieu. C'est s'intégrer pleinement dans le contexte historique dépeint par Dumas.

C'est au chapitre IX que l'émancipation des mousquetaires par rapport au pouvoir s'affirme : d'Artagnan cherche à convaincre ses camarades de le suivre dans ses aventures ; pour ce faire, il évoque sans succès Madame Bonacieux, puis la reine. Il nomme ensuite Richelieu, et c'est à ce moment-là qu'Athos, Porthos et Aramis décident de se joindre à leur jeune ami. Ils prêtent alors leur fameux serment, « Tous pour un, un pour tous » et d'Artagnan conclut : « à partir de ce moment, nous voilà aux prises avec le cardinal » (129). C'est dire que par rapport au monde extérieur, le microcosme des mousquetaires ne se définit pas *pour* une cause mais *contre* un personnage, avec ce qu'il représente. En décidant de s'attaquer à Richelieu et non plus à ses gardes, les mousquetaires passent du statut de petits bretteurs à celui de véritables héros, et des héros bachiques. En effet, comme nous l'avons suggéré dans le chapitre quatre, le duc rouge constitue l'obstacle nécessaire pour que les protagonistes se démarquent des autres personnages, et grâce auquel ils prouvent leur valeur. D'autre part, l'antagonisme est une caractéristique très forte dans le mythe dionysiaque. Les mousquetaires montrent leur adhésion aux valeurs de celui-ci dès l'instant où ils s'opposent à Armand Duplessis, mais c'est leur voyage pour l'Angleterre qui indique véritablement leur passage dans la dimension de la divinité. Pour Jean-Yves Tadié, la traversée de la Manche est tel un « rite de passage qui baptise le héros comme tel » (36). S'il y a un « rite », il se déroule bien avant, lors du départ, quand d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis sortent de la capitale par la porte Saint-Denis, car Denis est le nom christianisé de Dionysos. L'objectif du voyage, l'opposition à laquelle il est lié, et les aventures des héros sont marqués du sceau de Bacchus.¹¹⁰ Les destinées des quatre protagonistes ne sont plus

¹¹⁰ On se rappellera, par ailleurs, que la première auberge où ils font étape porte le nom de Saint-Martin, le patron des soldats, des aubergistes, des ex-alcooliques, des vigneron et des négociants en vin.

suspendues aux décisions des Grands, mais à leurs propres initiatives. Ainsi, et comme on l'a déjà vu, ils sont impliqués dans l'affaire des ferrets pour les intérêts personnels de d'Artagnan dont Athos, Porthos et Aramis n'ont aucune connaissance, non pour sauver la reine ; ils décident d'aider Buckingham de leur propre chef et selon les valeurs morales de leur microcosme, pas pour l'intérêt de leur pays ; et pour la survie de d'Artagnan et de leur groupe, ils surprennent les confidences de Richelieu et de Milady pour ensuite déjouer les plans du cardinal. Les mousquetaires agissent selon les événements créés par les puissants, mais ils n'en sont jamais prisonniers.

L'épisode du Bastion Saint-Gervais (chapitres XLVI et XLVII) est l'exemple bachique par excellence de l'antagonisme des mousquetaires. Les quatre amis décident de sortir de leur chambre dont « les murailles sont comme des feuilles de papier » (557), disent-ils en référence à Richelieu ou à ses espions qu'ils redoutent, et ils s'en vont à la buvette du Parpaillot dans le but de parler du cardinal, de sa relation avec Milady, puis de Buckingham et du danger dans lequel se trouve le quatuor. Mais l'auberge est bondée et Athos, homme d'esprit, parie avec Monsieur de Busigny que ses compagnons et lui seront capables de tenir une heure dans le bastion sous le feu ennemi ; l'enjeu est (sans surprise) « un repas à discrétion » (560). En territoire si dangereux pour tout Français, l'aîné du groupe sait bien qu'aucun espion de Richelieu ne les écouterait : « je réponds que les murs de ce bastion n'ont pas d'oreilles ! » (562) ; il y a donc un *secret* à préserver du pouvoir mais à partager entre mousquetaires (*la révélation*), secret où d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis complotent contre Richelieu, bref, dont la nature est *antagoniste*. Mais pourront-ils faire figures d'opposants l'estomac creux ? Athos se charge de commander un copieux repas, avec viandes et vin de champagne (560) et remarque plus tard que le déjeuner est « succulent » (566). Leurs dialogues sont entrecoupés de remarques quant à la nourriture et au

vin (« Canaille d'hôtelier qui nous donne du vin d'Anjou pour du vin de Champagne ! » [567]), de toasts à d'Artagnan (568), d'expressions proverbiales ou familières (« rien n'est désagréable comme d'être dérangé quand on déjeune » [569] ; « je m'en soucie comme d'une bouteille vide » [570]) ou de descriptions ayant fonction de didascalies (« 'Mais c'est donc un démon que cette créature' dit Porthos en tendant son assiette à Aramis qui découpait une volaille » [571]). *Le vin et la bonne chère*, qui occupent donc une place d'importance, sont associés à la *discussion*, selon la tradition bachique : « reprenons notre déjeuner et continuons notre conversation » (570). Celle-ci se traduit encore par le *vote*, c'est-à-dire, par l'aspect démocratique du microcosme qui décide, avec ses quatre perspectives (*la collectivité*), d'une action commune à adopter vis-à-vis de Buckingham et du diamant de la reine.

Très nombreux, les dialogues donnent un *aspect théâtral* à l'épisode du bastion, aspect qui est renforcé par la mise-en-scène des mousquetaires. De la bâtisse, ils se défendent et attaquent l'ennemi, et donnent l'illusion de quatre têtes brûlées qui cherchent à gagner leur pari contre un Suisse par un fait bachique : la *conquête*. Par ailleurs, les Rochelois se méprennent aux figurants de cette mise-en-scène. Des cadavres que Grimaud a placés « dans les attitudes les plus pittoresques : les uns au port d'armes, les autres ayant l'air de mettre en joue, les autres l'épée à la main » (579) servent de leurres et de boucliers à d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis. Alors que ceux-ci font siège et déjeunent dans la bâtisse, « cinq cent personnes » les observent (566). Plus tard, quand Grimaud attache une serviette de table au-dessus de la tête des quatre inséparables en guise de drapeau français, « un tonnerre d'applaudissement salua son apparition » (570). A plusieurs reprises, le public émet des « cris d'enthousiasme » (580, 581) ou des « clameurs » (580). D'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis ayant tenu plus d'une heure, le pari est gagné et la narration reprend : « plus de deux mille personnes avaient assisté, comme à

un spectacle, à l'heureuse forfanterie des quatre amis, forfanterie dont on était bien loin de soupçonner le véritable motif » (582). C'est donc sous les yeux d'un large public que les quatre héros créent l'illusion de conquête et de transparence, tandis qu'ils s'entretiennent de secrets et élaborent des plans opposés au pouvoir après avoir voté et en faisant bonne chère.

L'épisode du Bastion présente ainsi l'antagonisme des mousquetaires au milieu des caractéristiques les plus bachiques. D'abord, il met en exergue l'indépendance du quatuor par rapport au pouvoir. A l'instar des ferrets de la reine, la conquête de Saint-Gervais dépend de leur propre initiative, non de celle des dirigeants, et elle leur permet de se couvrir de gloire : leurs destinées ne sont aucunement suspendues aux décisions de Louis, d'Anne ou de Richelieu. Mais il montre surtout comment la bâtisse, qui est d'abord un enjeu militaire entre Français et Rochelois, devient avec d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis, le symbole de la résistance contre Richelieu. Selon Eisengweig, le bastion est non seulement un moyen de « retranchement » face au pouvoir (79), mais il est encore une forme de « dissidence féodale » (80). Avec le système en place dans le microcosme des mousquetaires, il semble que leur résistance tienne davantage de la démocratie face au régime étouffant de la monarchie. Bastion de valeurs fraternelles et égalitaires, Saint-Gervais prend un caractère révolutionnaire, créateur de désordre politique. Quelle qu'elle soit, l'opposition au pouvoir du quatuor est toujours le résultat de ses valeurs démocratiques : ainsi, les compagnons décident de sauver Buckingham et font échouer les plans de Richelieu à l'issue de leur décision commune. Doit-on mentionner l'étendard des mousquetaires face aux Rochelois, ou plutôt, à Richelieu ? Planté en haut du bastion sous les applaudissements déchaînés des soldats, le drapeau blanc représente illusoirement le royaume de France, et avec lui, son régime politique. Mais il s'agit là d'une serviette de table dont les mousquetaires se sont servis durant leur festin : avec elle, c'est leur opposition révolutionnaire,

leur sens de la démocratie et leurs valeurs qui flottent au-dessus de Saint-Gervais. Comble de l'ironie, Richelieu demande l'étoffe et y fait broder trois fleurs de lys.

L'antagonisme politique de d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis est particulièrement mis en avant par l'historicité dans le roman de Dumas. Michel de Certeau et Allan Wood ont remarqué que les Mousquetaires est une œuvre historique non pour sa description d'événements politiques, mais par les intrigues, les anecdotes et les us et coutumes qu'elle relate ; en dehors du siège de La Rochelle, qui n'est pas développé, aucun véritable événement n'est mentionné. La monarchie est ainsi définie comme le contexte des aventures des mousquetaires ; elle est caractérisée par ses conflits internes, qui lui confèrent un sentiment d'inutilité et de passivité tant à l'échelle nationale qu'internationale. De ce fait, elle met en exergue l'activité trépidante des héros, leur indépendance par rapport au pouvoir, et surtout, les valeurs démocratiques qui sont propres à leur microcosme.

Qu'en est-il des armes des hérauts de la démocratie ? Avant de s'embarquer dans l'aventure des ferrets de la reine, les mousquetaires s'engageaient volontiers dans les duels. L'épée était leur moyen de défense et d'attaque ; ils étaient, comme on l'a déjà signalé, de petits bretteurs. Avec leur implication contre le pouvoir, leur arme change : de l'épée, ils passent à l'utilisation du masque avec ses extensions dionysiaques, à savoir, l'illusion et le mensonge. L'on vient de voir avec l'épisode du Bastion Saint-Gervais comment le quatuor joue de sa propre mise-en-scène pour donner l'impression de transparence, alors qu'il conspire. Tout au long du roman, et les exemples sont nombreux, le groupe d'amis raconte des fables de toute sorte à Tréville ou à Richelieu pour soutenir son action et se préserver de l'autorité du cardinal. Les mousquetaires jouent encore du masque pour protéger leurs camarades ou leurs initiatives : c'est Athos qui se fait embastiller à la place de d'Artagnan, c'est Aramis que l'on prend pour

Buckingham ou c'est d'Artagnan qui se fait passer par deux fois pour de Wardes (pour aller en Angleterre, puis pour obtenir une nuit avec Milady). Tandis que les quatre compagnons se sont depuis longtemps dévoilé leurs secrets, ils trompent l'adversaire par l'illusion. Les masques ne peuvent tomber qu'entre mousquetaires : la révélation n'appartient qu'à leur microcosme.

En conclusion, les quatre compagnons, qui sont censés appartenir corps et âmes à leurs souverains s'en sont émancipés. Ils se servent des Grands pour se définir par l'antagonisme. Poche démocratique et égalitaire au sein du contexte monarchique, ils symbolisent le bouleversement politique. En fonction de leurs actions, les rapports de d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis avec leur environnement politique se résument au diagramme suivant :

Mousquetaires **DP** Monde (**DP** pour désordre politique)

C'est-à-dire que leurs relations sont fondées sur une constante dionysiaque. Même si le lectorat n'a pas connaissance de la signification du nom de Denis, même s'il ne remarque pas un quelconque rite de passage, comme celui que nous avons évoqué, il lui est impossible de ne pas établir une relation d'opposition politique entre les mousquetaires et le Pouvoir. Nous avons avancé dans le chapitre deux que le texte force la coopération du lectorat et le pousse à repérer et à actualiser les références conventionnelles. L'antagonisme de d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis en est la preuve : il résulte des propriétés essentielles de la guerre qui, comme nous l'avons étudié dans le chapitre quatre, sont disséminées dans le récit. Le texte oblige le public à établir des rapports d'opposition entre le microcosme et les puissants. Dans la tradition dionysiaque, le bouleversement politique s'accompagne du désordre social que nous étudierons dans la partie suivante.

B. Le désordre social

Le microcosme démocratique des mousquetaires évolue sur un fond monarchique. Mais du fait qu'il s'émancipe de ses dirigeants et conspire contre eux, le quatuor se met à leur niveau, à savoir, il fait office d'un contre-pouvoir. Dès lors, les mousquetaires se trouvent dans une situation de quasi-égalité avec Richelieu, et la hiérarchie s'en retrouve bouleversée.

L'oblitération de l'ordre social qui, on se le rappelle, est une caractéristique dionysiaque, trouve son origine dans le secret surpris,¹¹¹ un autre thème bachique. Le premier secret est celui des ferrets de la reine. D'Artagnan l'apprend de Madame Bonacieux et part en Angleterre pour récupérer les diamants. Le deuxième consiste en la conversation de Richelieu et de Milady qu'Athos, Porthos et Aramis entendent dans l'Auberge du Colombier-rouge, grâce à un tuyau de poêle dont ils se servent comme d'une oreille de Denys. Le cardinal explique à son espionne sa mission en Angleterre et comment, en son nom, elle devra menacer Buckingham de perdre la reine si celui-ci persiste dans ses projets de guerre ; en échange, le ministre promet à son émissaire d'éliminer d'Artagnan. Percés à jour, ces arcanes mettent d'abord en valeur la parité entre le Gascon et ses trois amis : on se rappelle qu'il voulait en faire « les instruments de sa fortune » et qu'il pensait garder une position de supériorité sur eux. Or, le parallélisme entre leurs découvertes montre que le jeune homme n'est pas le chef qu'il escomptait : les secrets des Grands tombent tant en son pouvoir que dans celles de ses compagnons, il n'en est pas l'unique détenteur et par conséquent, il n'y a aucun décalage entre Athos, Porthos, Aramis et lui. Mais l'égalité se trouve encore entre les mousquetaires et les puissants, puisque la connaissance de

¹¹¹ Voir aussi Isabelle Jan pour qui « chaque dialogue, chaque rapport d'un personnage avec un autre est composé d'une succession de secrets qui s'égrènent petit à petit, comme les perles d'un collier. Car, et ce n'est là qu'un apparent paradoxe, le secret ne peut rester secret. Voilà ce qui doit apparaître comme un des points capitaux de Dumas, d'être un dynamisme. En d'autres termes, le concept tend toujours chez lui vers le verbe [...] Pour qu'il y ait roman, il faut qu'il y ait secret et, simultanément, dès qu'il y a secret il y a action, car le secret est confié et peut être surpris. Dans ces deux verbes, confier et surprendre, Dumas fait tenir la mécanique du récit » (38).

leurs intrigues permet aux quatre aventuriers de se hausser à leur niveau. Le retour de d'Artagnan le montre : après avoir rendu à Anne d'Autriche ses ferrets, il observe son triomphe sur le cardinal : « confondu, ignoré, perdu dans la foule entassée à l'une des portes, [il] regardait de là cette scène compréhensible seulement de quatre personnes : le roi, la reine, son Eminence et lui » (282). On remarquera que la conjonction de coordination « et » associe le Béarnais à Louis, Anne et Richelieu. De sa place au milieu des petites gens, d'Artagnan partage les secrets des souverains et du ministre : il s'est introduit dans leur cercle de confidences et d'intrigues.

Mis sur un pied d'égalité avec leurs dirigeants, les mousquetaires usurpent leur pouvoir. Lorsque d'Artagnan exige de de Wardes un laissez-passer pour l'Angleterre et que celui-ci le lui refuse en invoquant le « Service du Roi ! », le Gascon rétorque : « Service de moi ! » (258). Rhétorique, ce parallélisme tant sonore que rythmique montre que l'écart entre d'Artagnan et son monarque consiste en deux lettres, le –u de la préposition « de » et le –m qui transforme le nom « roi » en « moi ». « Roi » et « moi » sont quasiment interchangeables, et il semble que la volonté et le pouvoir du Béarnais soient aussi forts que ceux de Louis XIII : d'Artagnan s'arroge les mêmes droits que son souverain. Idem pour les quatre mousquetaires et Richelieu : le blanc-seing dont ils se sont emparés leur donne carte blanche : « C'est par mon ordre et pour le bien de l'Etat que le porteur du présent a fait ce qu'il a fait, 3 décembre 1627. 'Richelieu. '» (554). Avec lui, ils s'octroient le droit de juger et de supprimer Milady selon leur code moral : ils sont le judiciaire et l'exécutif, ce que les chapitres LXV et LXVI, intitulés « Le Jugement » et « L'exécution », illustrent. Ce n'est pas seulement un billet qui a été soustrait ; c'est le pouvoir d'un ministre qui a été subtilisé et ré-approprié par et à ses sujets. La hiérarchie s'en retrouve renversée et les différences sociales symboliquement brisées.

Allant de pair avec le trouble politique, le bouleversement social constitue le rapport des mousquetaires au monde. Celui-ci correspond au diagramme suivant :

Mousquetaires **DS** Monde (**DS** pour désordre social)

Tout comme la relation S-nécessaire à laquelle est associée, celle du désordre social ne saurait être ignorée du lectorat. Elle est l'aboutissement des nombreuses propriétés essentielles de la guerre qui l'annonçaient dès les descriptions individuelles des protagonistes. Le public est ainsi obligé par le texte à actualiser le lien entre le microcosme des mousquetaires et le monde extérieur.

3. Le *Pharmakon*

Comme nous l'avons observé, les mousquetaires forment un contre-pouvoir et ils agissent selon la morale de leur microcosme. Dépeintes sous un jour positif et par le roman et par ses avatars, leurs aventures connaissent cependant un aboutissement équivoque. Avec l'épisode des ferrets, par exemple, d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis sauvent l'honneur de la reine, ils la préservent de la jalousie du roi mais, ce faisant, ils l'encouragent dans ses amours illicites et dans ses complots contre la France. En cherchant à protéger Buckingham, c'est l'outrage à Louis XIII qu'ils perpétuent et c'est le royaume qu'ils exposent sciemment à l'ennemi : George Villiers mort, il n'y aurait pas de guerre entre Rochelois, Anglais et Français. Les entreprises des mousquetaires ne sont donc pas exemptes d'ombres ; elles sont présentées comme remède mais agissent comme poison : elles font office de *pharmakon*.¹¹²

¹¹² Ici, une définition du *pharmakon* s'impose. D'après René Girard, un remède « kathartique » est un remède puissant « fréquemment conçu comme participant de la même nature que le mal ou susceptible au moins d'en aggraver les symptômes [...] Il constitue [...] un supplément de mal qui pousse la crise au paroxysme et provoque l'expulsion des agents pathogènes avec la sienne propre [...] C'est [...] le principe de la purge » (*La Violence* 430). Il ajoute que « Le glissement qui conduit du katharma humain à la katharsis médicale est parallèle à celui qui conduit du pharmakos humain au terme pharmakon qui signifie à la fois poison et remède. Dans les deux cas, on passe de la victime émissaire ou plutôt de son représentant, à la drogue double, à la fois maléfique et bénéfique »

Avec la double nature de ses aventures, le microcosme des mousquetaires, qui était bâti sur le désir de donner une direction, un but à son union, se brise à cause des mêmes objectifs qu'il s'était fixés. Dans la continuité des ferrets et de la tentative de sauvetage de Buckingham, les quatre amis se chargent de faire justice à Milady. Les chapitres LXV, LXVI, LXVII, qui retracent l'exécution de l'ancienne épouse d'Athos, et ses conséquences, méritent que l'on s'attarde sur leur aspect particulièrement bachique, avec notre notion de *pharmakon*. On a vu que d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis ont usurpé les pouvoirs législatif et exécutif des grands. Le chapitre LXIV introduit un nouveau personnage, le bourreau de Lille. Après qu'il a révélé comment la diabolique Anglaise a poussé son frère au suicide et Athos au déshonneur, les quatre compagnons votent la mort de la jeune femme (chapitre LXV) ; le vin est absent de cette scène, mais sa couleur subsiste, avec l'évocation de « l'horizon rougeâtre » (782) et, surtout, le manteau rouge du bourreau (761). Celui-ci amène alors Charlotte Backson à l'écart et lui tranche le col au nom des mousquetaires.

L'exécution de Milady est un acte de défense et de liberté des quatre amis : elle avait obtenu de Richelieu la vie de d'Artagnan, et celle de ses compagnons était en sursis (chapitre XLVII); il fallait donc l'abattre pour que le microcosme survive. Et c'est, bien sûr, un acte de vengeance et de justice, puisqu'elle avait empoisonné l'amante de d'Artagnan. Pourtant, le bourreau, qui accomplit la volonté du groupe et le sauve des griffes de la belle et du ministre, devient celui de ce même groupe. Après la mort de Milady, la conclusion du roman évoque comment, de retour vers La Rochelle, « nos quatre amis faisaient l'étonnement de leurs

(431). Il faudrait une victime, un bouc émissaire qui assure au groupe son unité. Si les mousquetaires ont une victime, Milady, celle-ci provoque la dissolution du groupe plutôt que son renforcement. En fait, ce qui provoque l'éclatement du microcosme, c'est l'ambition qui l'avait d'abord rassemblé, celle de donner une direction à leur union. Alors que Girard parle de « poison et remède », les actions de d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis, s'alignent dans un ordre inverse : elles sont remède et poison. A force de toujours travailler à leur communauté en la construisant, en l'alimentant et en la protégeant, ils finissent par la saturer, provoquant son éclatement. Ils sont l'auteur de leur propre chute.

camarades ; ils voyageaient ensemble, côte-à-côte, l'œil sombre et la tête baissée [...] Aussitôt l'arrivée de l'escorte dans une ville, dès qu'ils avaient conduit le roi à son logis, les quatre amis se retiraient chez eux ou dans quelque cabaret écarté, où ils ne jouaient ni ne buvaient » (784). Les festivités ne sont plus, et si d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis se côtoient encore, leur unité a commencé à s'effriter. Le reste du chapitre montre la progression de l'éclatement du microcosme : conquis par les téméraires initiatives du Béarnais et de ses amis (dont l'exécution de Milady), Richelieu lui remet un brevet de lieutenance ; convaincu que le titre revient à ses compagnons, d'Artagnan va les trouver ; ceux-ci se sont retirés dans leurs chambres et, pour la première fois, le jeune homme doit aller les voir *séparément*. Ses amis refusent la promotion, chacun avec un prétexte différent : le brevet n'est pas assez pour Athos, et quant à Aramis et Porthos, ils ont le dessein d'entrer dans les ordres pour le premier, et d'épouser Madame Coquenard pour le second. Leurs destinées, qui s'étaient fondues en une seule, sont à nouveau divisées et chacun va emprunter un chemin différent. Étrangement, d'Artagnan ne réagit pas ; au contraire, sa joie est vive car son ambition est enfin réalisée (793). Il faut attendre qu'Athos écrive sur le brevet le nom de son jeune ami pour que celui-ci, au lieu de se montrer comblé, s'exclame : « je n'aurai donc plus d'amis [...] hélas ! plus rien, que d'amers souvenirs... » (793). Son affliction est liée à sa promotion sociale : c'est elle qui marque véritablement la séparation des quatre compagnons, non leurs projets individuels. D'Artagnan élevé au rang de lieutenant, l'égalité au sein du groupe n'est plus et le microcosme, qui reposait sur les valeurs dionysiaques de la démocratie et de l'harmonie, ne peut survivre.

Avec les ferrets de la reine et la tentative de sauvetage de Buckingham, les initiatives des mousquetaires apportaient soulagement et maux au monde extérieur. Pourquoi, avec l'exécution de Milady, leur action se retourne-t-elle contre eux et amène-t-elle leur microcosme à l'auto-

destruction ? Est-ce parce que de « tous pour un, un pour tous », leur devise se transforme en « un pour tous, tous *contre* un » ? Pour René Girard, le « tous-contre-un » « rassemble et [...] réunifie » les communautés (Je Vois Satan tomber comme l'éclair 45), ce qui ne saurait s'appliquer aux Mousquetaires. Est-ce alors parce qu'il s'agit du meurtre d'une femme ? Les chapitres LXV et LXVI justifient son exécution à travers la voix d'Athos et celle de la narration : il ne s'agit pas d'un être humain mais d'un démon, et la cause est juste. Est-ce à cause du choix des armes ? Tant qu'ils étaient antagonistes au pouvoir, les mousquetaires imposaient leur morale propre avec des moyens de défense et d'attaque dionysiaques : le masque, avec l'illusion et le mensonge. Avec la mise-à-mort de Milady, ils en reviennent à leur arme de prédilection du temps où ils n'étaient que de petits bretteurs sans but et sans idéal : la lame. Ou est-ce à cause du choix du bourreau ? Parce que celui-ci est appointé par le Pouvoir et représente l'autorité, Athos décide d'en faire le moyen légitime de sa vengeance : avec le professionnel de la mort, l'exécution ne peut être qualifiée d'assassinat. Ce choix est dans la lignée de l'usurpation du pouvoir par les mousquetaires : tout comme le sauf-conduit de Richelieu qu'ils ont dérobé, l'homme de Lille leur permet d'agir dans l'impunité. Comme pour garder les mains propres, les quatre amis préfèrent ne pas intervenir directement dans la cause qu'ils soutiennent et laissent cette besogne au bourreau : ils lui donnent l'exécutif. De toute apparence, il y a donc double transfert de pouvoir : ce dernier est passé de Richelieu aux mousquetaires, et des mousquetaires à celui qui tranchera la tête de Charlotte Backson.

Pourtant, et même s'il approuve d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis, le Lillois reste porteur de l'autorité dont les mousquetaires se défient. D'ailleurs, son apparence évoque Richelieu : « l'homme au manteau rouge », comme il est à plusieurs fois désigné, renvoie l'image du ministre qualifié de « duc rouge » par Aramis (39). Aussi le bras séculier est-il une

sorte de double du cardinal et par ses couleurs, et par son droit de mort sur les hommes, et par sa destruction du microcosme. En abattant Milady, il entame l'éclatement du groupe ;¹¹³ Richelieu achève son œuvre en créant le sens de la hiérarchie au sein des mousquetaires. Pour eux, l'usurpation du pouvoir était un moyen de créer le désordre politique et d'affirmer leur existence démocratique. Avec l'utilisation du bourreau, d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis signent leur propre arrêt de mort : ils commettent « l'erreur » qu'évoque Aristote, celle qui fait passer les héros de la fortune à l'infortune (Poétique 1453a).

Enfin, les liens que les mousquetaires tissent avec l'extérieur consistent au désordre politique et social et au *pharmakon*. Selon le système de notation d'Eco, leurs relations S-nécessaires correspondent à ces diagrammes :

Mousquetaires **DP** Monde (**DP** pour désordre politique)

Mousquetaires **DS** Monde (**DS** pour désordre social)

Mousquetaires **P** Monde (**P** pour *pharmakon*)

Ces diagrammes mettent en exergue la façon dont les mousquetaires sont constamment en heurt avec le monde, lequel est caractérisé par le pouvoir ; remis en question par les personnages pour son ingratitude, sa veulerie, son incompetence et son omniprésence, celui-ci est cependant détenteur des destinées de chacun. Le quatuor s'en émancipe pour s'y opposer et s'en protéger en tant que microcosme aux valeurs démocratiques possédant son propre code moral. Parce qu'il agit comme contre-pouvoir, il renverse la hiérarchie sociale et se met quasiment sur un pied d'égalité avec ses souverains et Richelieu. De là, l'action des mousquetaires est dionysiaque : ils remédient d'une main ce qu'ils détruisent de l'autre, et c'est à cause de cette ambivalence que leur groupe finit par éclater.

¹¹³ D'ailleurs, on peut considérer que la disjonction du corps et de la tête de Milady annonce la dissolution de la communauté.

Conclusion

Malgré leurs différences, les mousquetaires parviennent à se fondre en un seul héros : la démocratie et l'égalité pratiquées dans leur groupe, de même que les secrets qu'ils se révèlent les amènent à une harmonie telle, que non seulement leur union en est fusionnelle, mais elle s'affirme encore dans toute sa *dionysiaqueté*.¹¹⁴ Dès lors, et avec ses valeurs, leur microcosme peut affronter le monde extérieur et s'en prendre au pouvoir qu'il déstabilise sur les plans politique et social, pour enfin aboutir à son auto-destruction : comme le vin, l'antagonisme doit se consommer avec modération, faute de quoi, il anéantit.

L'on a vu que les relations S-nécessaires du quatuor consistent en ces six diagrammes:

Mousquetaires **D** Mousquetaires (**D** pour démocratie)
 Mousquetaires **R** Mousquetaires (**R** pour révélation)
 Mousquetaires **H** Mousquetaires (**H** pour harmonie)

pour la manière dont ils se définissent vis-à-vis d'eux-mêmes et

Mousquetaires **DP** Monde (**DP** pour désordre politique)
 Mousquetaires **DS** Monde (**DS** pour désordre social)
 Mousquetaires **P** Monde (**P** pour *pharmakon*)

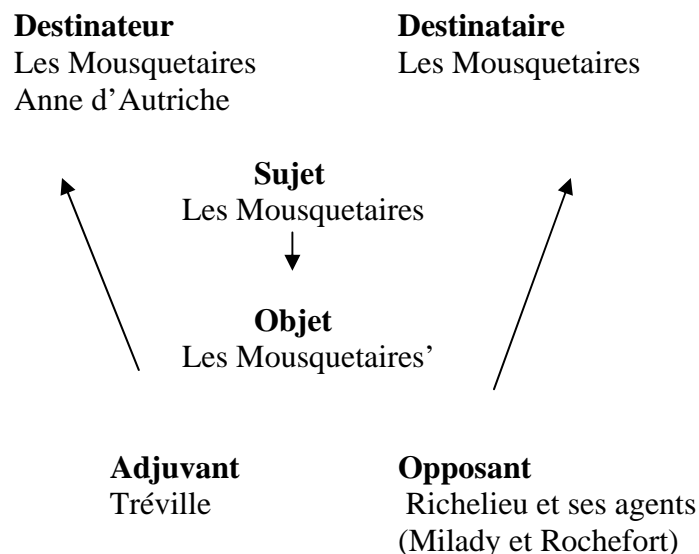
pour la manière dont ils se définissent vis-à-vis du monde extérieur. Leurs rapports, qui sont de nature dionysiaque, sont une actualisation des propriétés essentielles. Pris séparément, les quatre compagnons possédaient des caractéristiques bachiques, mais aucune ne leur permettait d'accéder non seulement au statut de héros, mais au statut de héros mythique. Parce qu'elles n'agissaient que comme vecteurs, elles n'actualisaient pas la convention. En outre, elles n'étaient pas toutes reconnaissables du grand public des XIX^e et XX^e siècles, puisque celui-ci est entouré principalement d'un seul contenu nucléaire de Dionysos : celui du vin et des festins. Cependant, elles étaient indispensables à l'élaboration des relations S-nécessaires : sans les

¹¹⁴ Nous nous permettons de prendre quelque liberté avec la langue française en nous inspirant des néologismes de Roland Barthes pour créer le nôtre : la dionysiaqueté, ou ce qui relève, ce qui retransmet l'esprit dionysiaque.

propriétés essentielles, il était impossible au public de se détourner des défauts inacceptables des mousquetaires, d'effectuer son travail de lecture et de reconnaître (pour un public éduqué) ou de construire la convention comme référence, c'est-à-dire de voir dans le quatuor un héros mythique.

Est-ce à dire que tous les traits étudiés dans le quatrième chapitre aboutissent systématiquement aux relations S-nécessaires ? « L'ambiguïté sexuelle » et « la vieillesse et la jeunesse » des mousquetaires prouvent que l'actualisation n'est pas toujours distincte. En effet, il n'y a pas de relation S-nécessaire dans la continuation directe de ces caractéristiques. Pourtant, la fin du roman montre une évolution remarquable des personnages. Avec leurs aventures, le microcosme a mûri : de jeune et insouciant, il est devenu vieux et quasiment usé. De même qu'avec leur maturation, d'Artagnan et Aramis ne baignent plus dans l'entre-deux dionysiaque : ils deviennent hommes, non par leurs prouesses sexuelles, mais par la gravité de leurs aventures, avec notamment l'exécution de Milady. Aussi, l'ambiguïté sexuelle avec la vieillesse et la jeunesse des mousquetaires contribuent-elles à la relation du *Pharmakon*. Par ailleurs, l'actualisation des propriétés essentielles se présente sous deux formes : le prolongement et le dépassement. Avec la première, la relation S-nécessaire consiste en la continuation de la propriété essentielle : ainsi, le trait d' « Harmonie et dégénérescence : ivresses et festins » (chapitre quatre) trouve sa continuation dans « Le rôle fédérateur du bon vin et de la bonne chère ». L'attirance individuelle de chaque mousquetaire pour les frairies fait que leur amitié gravite autour de ce goût partagé : l'un aboutit à l'autre. En revanche, l' « Illusion et [la] révélation : pseudonymes, apparences et secrets » (chapitre quatre) trouve son complément dans le rapport du « masque ». Ce qui était soigneusement caché est dévoilé, et de mystérieux, les mousquetaires deviennent presque transparents.

Avec l'actualisation des propriétés essentielles en relations S-nécessaires, on est en mesure de formuler les oppositions actantielles des protagonistes. On a vu que dans l'harmonie de leur amitié, avec ses valeurs propres, sa notion d'égalité et de démocratie et ses révélations, les mousquetaires ne partent pas à l'aventure pour sauver la reine, mais avec l'objectif de se battre ensemble pour une même cause et en ignorant la finalité de leur entreprise. L'action du groupe est donc orientée vers elle-même avant tout. Comme le remarque Marie-Christine Natta, l'épisode des ferrets est à rapprocher de celui de Saint-Gervais : tandis que l'aventure des diamants est recouverte du « voile épais du secret d'Etat » (98), le siège du bastion se fait au grand jour. Mais dans les deux cas, succès glorieux et amitié y sont célébrés (95) et le destinataire du microcosme est le quatuor lui-même qui, de surcroît, se prend pour objet. En outre, nous avons remarqué que les mousquetaires se définissent non pour mais contre une cause, avec le personnage de Richelieu, qui constitue l'obstacle nécessaire pour devenir un héros. Aussi les oppositions actantielles pourraient-elles consister en ceci :



La reine reste un destinataire, mais un destinataire secondaire. Quant au quatuor, il domine le schéma : il est destinateur, destinataire et sujet à la fois, et l'objet auquel il aspire n'est autre que

lui-même. D'après Eco, la charpente actantielle permet de dégager une structure idéologique ; celle-ci « se manifeste quand des connotations axiologiques sont associées à des pôles actanciels inscrits dans le texte. C'est quand une charpente actancielle est investie de jugements de valeurs et que les rôles véhiculent des oppositions axiologiques comme Bon vs Méchant, Vrai vs Faux [...] que le texte exhibe en filigrane son idéologie » (Lector 229). Pourtant, le schéma des mousquetaires montre qu'il y a bien plus qu'une opposition axiologique : si les mousquetaires sont destinataires, destinataires, sujets et objets, c'est d'abord parce que leur union est quasiment indépendante de tout autre personnage. Basé sur des valeurs dionysiaques, leur microcosme s'est d'abord défini *par lui-même et pour lui-même* avec son système interne, ses votes, son égalité, son code moral et ses révélations. Le quatuor s'affirme donc d'abord par son identité dionysiaque. Son antagonisme face au ministre marque ensuite son opposition non seulement au pouvoir, mais à tout ce qui n'est pas bachique.

Comme nous l'avons suggéré dans le deuxième chapitre, et comme nous l'avons vu tout au long de ce chapitre, l'actualisation des propriétés essentielles est double : elle survient grâce aux relations S-nécessaires et à la collaboration du public. Selon nos hypothèses du chapitre deux, le lecteur est en mesure de vivre la dimension bachique du quatuor grâce aux liens S-nécessaires, qu'il reconnaisse consciemment ou non la convention. En effet, les valeurs bachiques, qui forment le ciment de l'amitié des protagonistes, et qui déterminent leur microcosme par rapport au monde extérieur, sont des valeurs conventionnelles. A savoir, elles sont déjà présentes dans l'environnement culturel d'accueil, elles correspondent à la disposition mentale du public sur lequel elles exercent une certaine fascination. Le lecteur est donc en mesure de les inférer chez les mousquetaires, d'en percevoir le pouvoir, même s'il ne peut pas les nommer. Sa reconnaissance se fait d'autant mieux qu'elle se base sur Dionysos en tant que

type tronqué, avec ses deux caractéristiques les plus connues : le vin et la bonne chère, dont notre étude des chapitres VII, VIII et IX du roman a souligné l'importance. Constamment associé à d'autres notions, telles que la démocratie, la collectivité, la révélation, l'antagonisme, etc., ce type tronqué amène le public à la dimension bachique du quatuor.

Dans le cas d'un consommateur provenant d'une culture où le mythe de Dionysos est peu présent ou absent, le lecteur, qui se prête au jeu du texte, feint de connaître la convention et il la construit comme référence, parce que le texte l'y force : toutes les propriétés essentielles convergent vers les mêmes relations S-nécessaires. Quel que soit le lecteur empirique, le texte produit un *lecteur modèle restreint* parce qu'il le pousse à percevoir la convention. L'énoncé des Mousquetaires est redondante : les répétitions de la convention sont telles, que le consommateur n'a d'autre choix que de la repérer.

A bien regarder la nature des propriétés essentielles et des relations S-nécessaires, elles ne correspondent pas point pour point au mythe de Dionysos : elles sont des variations de ses constantes. C'est là la preuve que ce mythe est mouvant, qu'il est en perpétuelle évolution. Peut-être est-ce pour cette raison qu'il se perpétue à travers les siècles : il se recycle, s'adapte aux cultures et s'approprie aisément. Comme on l'a vu dans le deuxième chapitre, le terme de mythe littéraire n'est pas un oxymore en ce qu'il partage avec le mythe sa propagation en avatars de toutes sortes, sa présence dans la culture et le fait que le public en a un type cognitif précis ou bâtard. Similairement à Dionysos, le mythe des Mousquetaires est ondoyant, il ne consiste pas qu'en un récit : il est aussi des contenus nucléaires dégagés du texte d'origine, récupérés, développés, déformés et/ou enrichis par ses cultures de réception et par les consciences créatrices qui ont cherché, à travers leur propre type cognitif, à le re-crée. Ces contenus nucléaires, ce

sont les propriétés S-nécessaires que nous venons d'étudier. Le chapitre six en étudiera l'impact dans l'imaginaire collectif.

Chapitre six : Après Les Trois mousquetaires

Introduction

Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, nombre de comparatistes nient au mythe littéraire l'existence d'un texte fondateur : la notion d'un récit primordial amènerait au concept d'unité originelle et à l'idée que toute reprise ne serait que dégradation. Par ailleurs, il est difficile de pouvoir identifier la source « première » ; à trop vouloir trouver une vulgate, on risque de désigner comme telle n'importe quelle histoire parce que c'est la plus ancienne à laquelle on peut remonter. Ainsi donc, retourner à l'élément dit fondateur et à son auteur serait une démarche erronée. L'exemple de Don Juan le prouverait : il a depuis bien longtemps dépassé son créateur qui est aujourd'hui inconnu, de même que le récit primordial (s'il en est un) dont il est issu n'est plus identifiable. Avec Les Trois Mousquetaires, cependant, l'on est en droit de parler de « texte premier ». Certes, les aventures de d'Artagnan trouvent leurs origines dans Les Mémoires de Monsieur d'Artagnan de Gatién Courtilz de Sandras, toutefois les détails que Dumas a repris sont minimes : il a réutilisé les noms d'Athos, Porthos et Aramis, il a transformé quelques anecdotes et retravaillé le personnage de Milady, mais ses emprunts s'arrêtent là. Le roman peut ainsi être envisagé comme la première pierre du mythe littéraire que forme le célèbre quatuor.

Dans la redéfinition du mythe littéraire proposée dans le chapitre deux, nous avons suggéré que le récit est important dans la mesure où il produit des héros mythiques. Ce n'est ni sa structure, ni sa brièveté, ni son éclairage métaphysique qui le permettent, mais bien plutôt les propriétés essentielles et S-nécessaires qui en sont issues. Conventionnelles, puisque correspondant à un mythe, une idéologie ou une image-force, ces caractéristiques correspondent

à la disposition mentale du public ; fascinés, les artistes (romanciers, réalisateurs, dessinateurs, musiciens, etc.) reproduisent les héros et les propagent dans des avatars, tout support confondu. Est-ce à dire que les protagonistes sont liés à l'écrivain et au texte qui leur ont donné le jour ? Ou finissent-ils, au contraire, par s'en dissocier ? Le bicentenaire d'Alexandre Dumas nous permettra, dans un premier temps, d'explorer le décalage existant entre personnages et romancier. Nous verrons comment d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis ont acquis leur propre renommée, grâce aux occurrences qui les perpétuent, et la façon dont les festivités ont récupéré leur notoriété pour la faire rejaillir sur leur auteur. L'émancipation des héros nous amènera, par la suite, et grâce à un sondage que nous avons réalisé, à examiner la manière dont le public les rencontre, à savoir : s'il privilégie l'original ou les tokens, comment ces derniers interfèrent avec le roman et en quoi ils consistent. Avec la diversité des reprises filmiques, iconiques et langagières se pose la question de la référence et celle de la/l'(in-) stabilité du référent, selon qu'il est narratif ou ponctuel ; nous pourrons alors étudier la formation du type cognitif du public et mieux comprendre pourquoi les Mousquetaires sont un mythe littéraire.

I. (In-)dépendance des héros : perceptions des Mousquetaires et de leur auteur

1. Panthéonisation des Mousquetaires et production d'auteur : du bicentenaire

d'Alexandre Dumas à la légitimation d'un écrivain

Le 30 novembre 2002, la République française panthéonisait celui qui, à la veille de sa mort, redoutait d'être oublié par la postérité. Créée pour les médias et le grand public, la cérémonie se déroule en deux parties. D'abord, la célébration de l'œuvre de Dumas : un orchestre de percussions précède bruyamment le "Théâtre d'Alexandre", scène mobile où sont interprétés des extraits issus de grands drames romantiques de Dumas. Ensuite, l'hommage à

l'auteur : son cercueil, qui fermait le cortège, est amené sur le parvis du Panthéon où une forme d'oratorio évoque la personnalité de Dumas. Prononcés par Alain Decaux et Jacques Chirac, les discours officiels qui suivent saluent l'œuvre, l'homme et leur place dans la Nation. Le président s'incline devant les cendres de l'écrivain qui sont alors portés à l'intérieur de la nécropole, mettant un terme à la cérémonie. Tout porterait à voir dans la panthéonisation une pure célébration du génie de Dumas si l'hommage qui lui est rendu ne se déroulait sous le signe écrasant des mousquetaires, comme si ses héros servaient à légitimer sa "républicaine canonisation". Car ni l'activité politique, ni l'exemplarité de la vie de Dumas ne justifient un tel honneur, pas même son œuvre souvent inégale. En effet, l'hétérogénéité de ses écrits a mis à mal sa fonction auteur, telle que la conçoit Michel Foucault, une fonction que seuls d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis peuvent redéfinir et *re-produire*. En dépit de cette tentative de réhabilitation de Dumas, l'accueil du grand public et du monde littéraire continue d'être partagé près de cinq ans plus tard.

Des héros panthéonisés, un auteur réhabilité?

A en croire le discours de Jacques Chirac, Dumas avait toutes les vertus requises pour être immortalisé par la République : qualifiant l'écrivain de "magnifiquement français", le président déclare que l'œuvre de l'auteur "porte en elle un fragment de la France éternelle. Universelle, rayonnante et généreuse, elle permet à chacun de rêver en français et même de se sentir Français. Lire Dumas, l'école de la République ne devrait pas l'oublier, c'est aimer le français" (<http://www.dumaspere.com/pages/pantheon/reportages/30chirac.html>). Dumas a des vertus nationales, un brin nationalistes et même francophones, puisqu'il est sacré "l'un des meilleurs ambassadeurs de notre langue"

(<http://www.dumaspere.com/pages/pantheon/chirac.html>). D'un point de vue politique, le romancier serait donc le chantre de la République. Il est vrai que Dumas était un révolutionnaire dans l'âme : il participa activement aux Trois Glorieuses en allant dérober de la poudre au profit des insurgés ; il aida de son propre denier la cause garibaldienne ; et il approuva la révolution de 1848 après laquelle il tenta une carrière politique. Par ailleurs, il croyait profondément au "républicanisme social", lequel consistait à considérer avant tout "l'honneur de la France comme chose sainte" (Schopp 238). Dumas était-il pour autant le personnage que l'on a présenté au Panthéon, à savoir, un auteur que l'on qualifie d'immense, un homme que l'on dit admirable et un Français que l'on proclame exemplaire ?¹¹⁵

Car Dumas n'est pas sans ambiguïté dans ses convictions politiques, dans son sens de l'éthique et dans sa cohérence artistique. Commençons par la politique : il était républicain, certes, mais il reprit le nom à particule de son grand-père, le marquis Davy de la Pailleterie. Il fut aussi soutenu par Louis-Philippe ; il obtint maintes faveurs du fils de celui-ci, dont la légion d'honneur et le privilège du Théâtre de la Renaissance. Il fut encore l'ami de Jérôme Bonaparte et, lorsqu'au lendemain du coup d'état de Napoléon Trois, il s'enfuit à Bruxelles, c'est moins pour des convictions politiques semblables à celles d'Hugo que par la menace d'être mis en faillite à Paris. Poursuivons par l'homme qu'était Dumas : grand travailleur, extrêmement généreux, partageant tout, même dans le plus grand dénuement, Dumas est dépensier. Il entretient dix femmes à la fois, il est père de nombreux enfants dont il n'en reconnaîtra que deux, Alexandre fils et Marie, et encore, il négligera leur éducation. Il partage ses maîtresses avec son fils chez qui, d'ailleurs, il meurt d'épuisement, des suites d'une longue érotomanie ; la morale de l'homme est parfois douteuse.

¹¹⁵ Voir la lettre du président de la *Société des Amis d'Alexandre Dumas*, Didier Decoin, à Jacques Chirac.

Quant à Dumas l'écrivain, il entre dans l'aire publique par la scène. Il signe avant Hugo le premier grand drame romantique, Henri III et sa cour ; nombre de ses pièces sont jouées à la Comédie Française quand elles ne sont pas représentées à l'Opéra-Comique ou au théâtre de la Porte Saint Martin. Mais Dumas n'est pas toujours un versificateur de premier ordre et certaines de ses pièces, d'une durée de presque cinq heures, connaissent un si mauvais accueil qu'il laisse ses bons amis Victor Hugo et Alfred de Vigny les réécrire. Après le théâtre, Dumas s'essaie au roman ; il connaît un énorme succès avec Le Chevalier d'Harmental, et surtout, Les Trois Mousquetaires et Le Comte de Monte-Cristo. Il publie encore des récits de voyages, des nouvelles, le premier roman policier français, des romans de mœurs, des compilations historiques, des articles, des contes pour enfants, des mémoires autobiographiques, un grand dictionnaire de cuisine. Toutes ses œuvres ne connaissent pas le même succès, et toutes ne partagent pas un même style : pour subvenir à ses exigences financières, Dumas écrivait beaucoup et très vite ; il travailla avec plus de quarante-neuf collaborateurs et, faute de temps, il ne relisait pas toujours le fruit de leur association. Par ailleurs, il est malaisé de reconnaître la plume de Dumas dans La bouillie de la comtesse Berthe, alors qu'il en est le seul auteur.

Personnage à l'engagement politique trouble et à l'éthique d'apparence suspecte, Alexandre Dumas fut un formidable conteur mais le père d'une œuvre inégale. Avec sa panthéonisation, c'était, bien sûr, l'écrivain que la République s'efforçait d'honorer, mais un écrivain difficilement définissable si l'on s'en rapporte à la fonction de l'auteur proposée par Michel Foucault. Selon ce dernier, la « fonction auteur » s'exerce dans quatre *emplacements* : “le nom de l'auteur”, “le rapport d'appropriation”, “le rapport d'attribution” et “la position de l'auteur” (789).¹¹⁶ Le troisième, qu'il associe à l'approche de la critique moderne, se traduit par

¹¹⁶ “[L]a fonction-auteur est liée au système juridique et institutionnel qui enserme, détermine, articule l'univers des discours ; elle ne s'exerce pas uniformément et de la même façon sur tous les discours, à toutes les époques et dans

les quatre critères de saint Jérôme auxquels nous nous intéressons : (1) l’auteur en tant que niveau constant de valeur ; (2) l’auteur en tant que champ de cohérence conceptuelle ou théorique ; (3) l’auteur comme unité stylistique ; (4) l’auteur comme moment historique. Dumas n’étant pas assimilable aux trois premières modalités, l’on est en droit de se demander où commence son œuvre, où elle finit, comment on peut la déterminer et si l’on doit éliminer certains de ses ouvrages jugés “inférieurs” afin de l’homogénéiser.

Le bicentenaire d’Alexandre Dumas se devait de présenter au peuple français, et au Panthéon, un grand auteur ; il lui fallait *légitimer* l’hommage rendu au romancier par la République. A cette fin, les commentaires télévisés, ainsi que le discours de Chirac, se sont efforcés d’établir des rapports de similitudes entre Dumas et Hugo, comme pour rehausser le premier au niveau de son ami. Mais il fallait surtout *définir* l’œuvre dumasienne en elle-même et montrer comment, en termes foucaaldiens, Dumas est devenu un auteur, c’est-à-dire, ce qui a permis au public de le “désigner” et de le “construire” en tant que tel. Pour cela, la procession au Panthéon présente Dumas comme dramaturge et romancier historique. Elle balaie tout le reste de son oeuvre : ses articles, ses compilations historiques, ses nouvelles, ses récits de voyage. Mais elle rend un immense honneur à sept pièces de Dumas en re-présentant, sur ses tréteaux ambulants, des extraits issus de pièces aujourd’hui méconnues, telles que Richard Darlington, La Tour de Nesle, Henri III et sa cour, Charles VII, Christine, Don Juan de Marana et Antony. Un large public, habillé à la mode des années 1830, suit le chariot et acclame bruyamment chaque scène, évoquant la façon dont Dumas a tout d’abord été *désigné* comme auteur au XIX^e siècle, c’est-à-dire, comment son théâtre lui a permis d’entrer dans la sphère publique de son époque.

toutes les formes de civilisation ; elle n’est pas définie par l’attribution spontanée d’un discours à son producteur, mais par une série d’opérations spécifiques et complexes ; elle ne renvoie pas purement et simplement à un individu réel, elle peut donner lieu simultanément à plusieurs ego, à plusieurs positions-sujets que des classes différentes d’individus peuvent venir occuper” (804).

Nous avons dit que Dumas est fêté comme dramaturge et romancier historique ; était-ce trop s'avancer ? Car aucun hommage n'est véritablement rendu à ses romans, mais bien plutôt aux plus célèbres de ses personnages, d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis, dont la symbolique surabonde. D'abord, dans l'agencement de la procession : des cavaliers revêtus de la casaque des Mousquetaires précèdent le cercueil de Dumas jusqu'aux jardins du Luxembourg, puis ils laissent passer le "Théâtre d'Alexandre" avec ses représentations et son public pour le suivre jusqu'au Panthéon. Les tréteaux mobiles s'éclipsent alors du cortège, laissant les Mousquetaires seuls avec leur auteur devant le monument qui immortalise ceux que la République considère comme ses « grands hommes ». En d'autres termes, d'Artagnan et ses compagnons encadrent la procession. Ensuite, dans le jeu des chiffres sacrés ou rendus tels : les extraits dramatiques étaient sept ; les trois Mousquetaires étant quatre, le bicentenaire joue de l'ambiguïté de leur nombre en transmettant au chiffre quatre les vertus magiques de trois. Ainsi, la marche avec ses quatre figurants, l'effigie des Mousquetaires toujours multipliée par quatre, l'oratorio divisé en quatre parties et les discours proférés par quatre personnes. Enfin et surtout, la disparition de Dumas derrière la mise-en-scène des Mousquetaires, avec les jeux de couleur et les traits saillants du roman que l'imaginaire populaire a retenus. Recouvert d'un drap bleu où scintille, brodée en lettres argentées, la devise des mouquetaires, "Tous pour un, un pour tous", son cercueil s'avance dans un halo azur. Il est soutenu par quatre porteurs revêtus de tuniques bleu uni qui non seulement font écho à la casaque des soldats du roi, mais évoquent encore les valets des Mousquetaires, Planchet, Grimaud, Mousqueton et Bazin ; agissant comme l'ombre de leurs maîtres dans le roman (voir chapitre cinq), ils servent ici à les multiplier. Après la remontée de la rue Soufflot, Marianne vient à la rencontre de l'écrivain et l'emmène seul, sans ses protagonistes, sur le parvis du Panthéon. Ainsi pourrait s'achever le rôle de d'Artagnan, Athos,

Porthos et Aramis, mais alors que les cavaliers qui les incarnent se sont retirés, la symbolique des personnages se poursuit. La dépouille de l'auteur est déposée sur un catafalque bleu aux quatre coins duquel se détache l'effigie des mousquetaires, dans une lumière aux teintes identiques. S'ensuit l'oratorio qui célèbre quatre aspects de la personnalité de Dumas, "le désir, l'action, le don et la liberté", des caractéristiques que les mousquetaires partagent tant par leur nombre que par la nature de leur union. Enfin, le discours de Chirac accorde une place essentielle au Gascon et à ses amis, puisque le président entame son discours officiel en parlant de d'Artagnan, et le conclut sur le nom évocateur des mousquetaires.

Devant l'association systématique de l'écrivain avec ses protagonistes, il semble légitime de se demander qui est célébré dans ce bicentenaire. A qui s'adresse l'inscription du fronton du Panthéon, "aux grands hommes la Patrie reconnaissante"? A Dumas ou au célèbre quatuor qui est en amont de son auteur ? Avec la préférence qui leur est donnée par rapport à d'autres personnages non moins connus issus de la plume de l'écrivain, avec l'honneur qui leur est rendu, tant dans l'ordre de la procession que dans le jeu de couleurs, d'emblèmes et de traits caractérisant les Mousquetaires, il semble que c'est bien d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis qui sont les héros de la fête. Panthéonisés, *ils produisent, ils désignent et légitiment* Alexandre Dumas en tant qu'auteur. Alors que le théâtre était le moyen par lequel ce dernier est entré dans l'aire publique du XIX^e siècle, les quatre compagnons deviennent les personnages grâce auxquels il nous arrive et passe à la postérité.

Pourquoi les Mousquetaires plutôt qu'un Edmond Dantès? Après tout, le paysage culturel français a depuis longtemps accordé à ce dernier une place d'importance. Plusieurs éléments entrent en compte. D'abord, d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis reflètent, à travers leur pluralité, la diversité de l'œuvre de Dumas. Ensuite, le discours dans le roman des Trois

Mousquetaires est, sous des allures parfois pro-monarchiques,¹¹⁷ profondément républicain. En outre, à choisir entre Dantès et les Mousquetaires, la panthéonisation ne pouvait jouer du thème de la vengeance – centrale dans Monte-Cristo – pour immortaliser celui qui fut si souvent méprisé par les littéraires : il fallait une atmosphère gaie et pleine de panache, celle de nos quatre amis. Enfin et surtout, parce que Les Trois Mousquetaires est un mythe littéraire qui, mieux que Monte-Cristo, nourrit l’imaginaire collectif depuis plus de 150 ans, inspirant au-delà d’une centaine de films en un siècle de cinéma, d’innombrables reprises romanesques et théâtrales, de suites et de ré-éditions : il est connu de tous. On retrouve l’effigie des “soldats du Roi” sur des timbres français, haïtiens et monegasques ou des barres chocolatées quand ils ne sont pas mentionnés dans des chansons contemporaines ou ne deviennent pas l’emblème de la chaîne de magasins Intermarché. Michel Tournier a écrit que le nom d’un héros mythique dépasse toujours celui de son auteur (Le Vent Paraclet 190), et se servir des Mousquetaires dans la panthéonisation, c’était rappeler au grand public que ses rêves de camaraderie inconditionnelle, de joie et de folles cavalcades, il les devait à Dumas.

Bien sûr, le bicentenaire n’est pas le premier à associer notre auteur à d’Artagnan, Athos, Porthos et Aramis. A l’époque de Dumas, la presse s’est souvent chargée de le caricaturer en mousquetaire. Dumas lui-même, comme l’a si bien étudié Daniel Désormeaux, s’identifie à dessein comme le créateur des Mousquetaires. En effet, après 1848, ses livres se vendent moins. Il emploie alors une forme d’auto-publicité : dès l’introduction de ses ouvrages, il se présente comme l’auteur des Mousquetaires (qu’il jugeait, d’ailleurs, comme son meilleur roman, avant Monte-Cristo) qui va à présent raconter une autre histoire : la renommée de d’Artagnan, Athos,

¹¹⁷ Dans la préface des *Mousquetaires*, Dumas se fait le défenseur de Louis-Philippe en cherchant à « donner un démenti public aux malveillants qui prétendent que nous vivons sous un gouvernement assez médiocrement disposé à l’endroit des gens de lettres » (5). Par ailleurs, il consacre plusieurs chapitres aux personnages royaux qui ont pour double fonction de servir de contexte à l’histoire et d’alimenter le récit.

Porthos et Aramis est un moyen de promotion qui lui permet d'assurer le succès de ses œuvres.

Aujourd'hui encore, Dumas est encore souvent associé à ses héros, comme en témoignent les illustrations suivantes :



Fig. 8 : Timbres français, 1970 (<http://www.dumaspere.com>)



Fig. 9 : Timbre d'Haiti, 1961 (<http://www.dumaspere.com>)



Fig. 10 : Timbre de Monaco, 1970 (<http://www.dumaspere.com>)

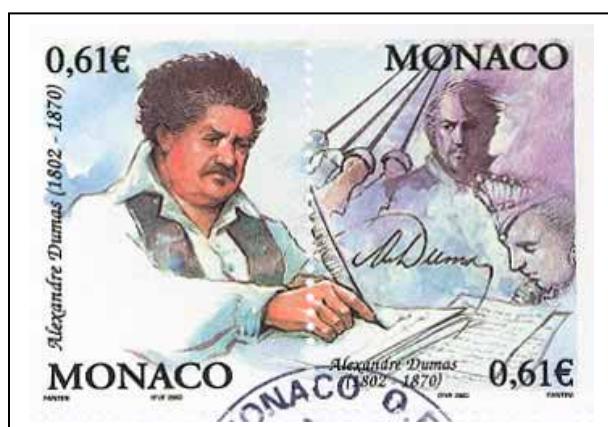


Fig. 11 : Timbre de Monaco, 2002 (<http://www.dumaspere.com>)



Fig. 12 : Enveloppes illustrées de « La Collec' » du groupe GPV, 2006

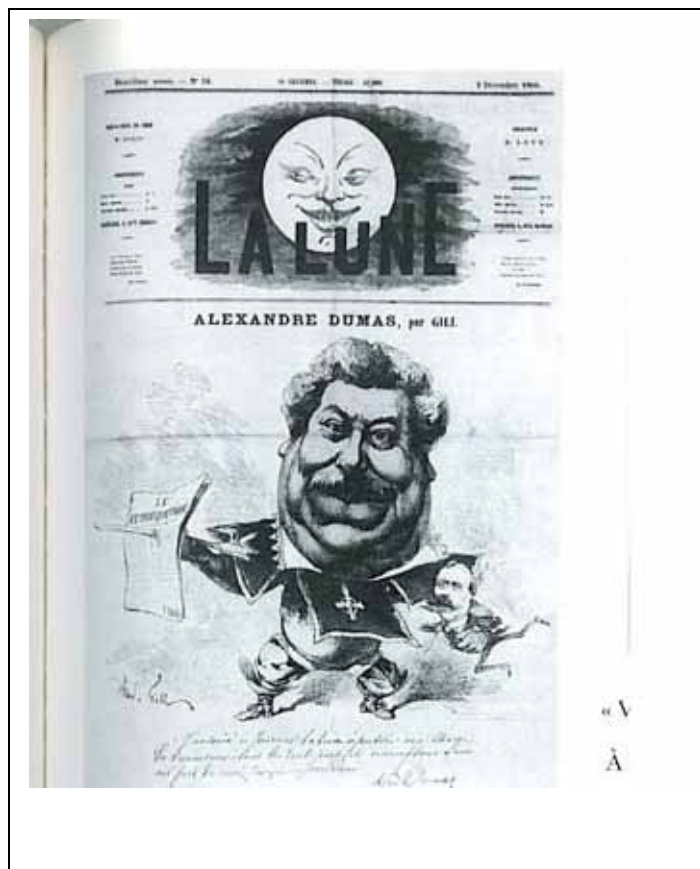


Fig. 13 : Caricature d'Alexandre Dumas par Gill, 1866

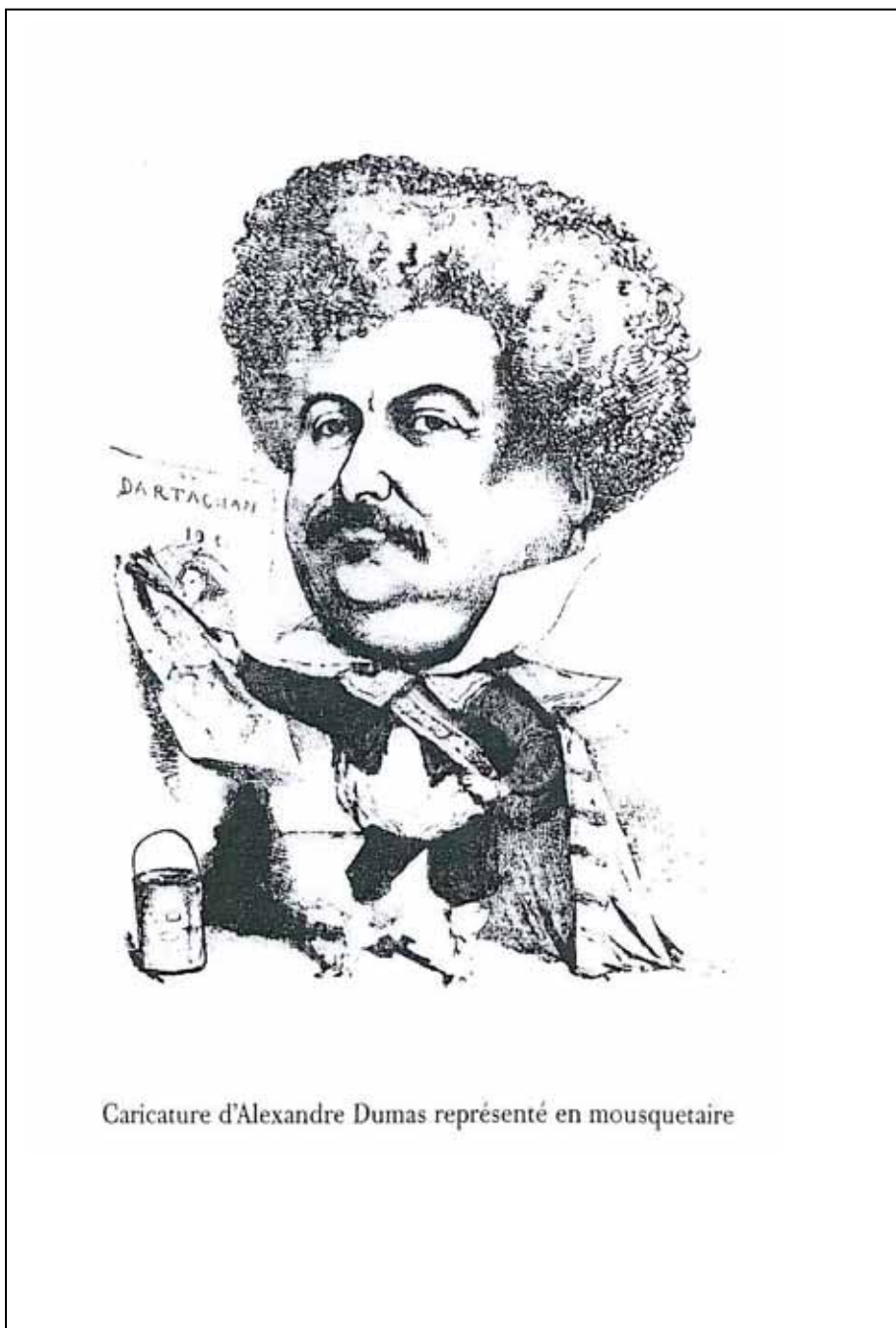


Fig. 14 : Caricature d'Alexandre Dumas par Bertall (?)

Finalement, l'exemple du bicentenaire d'Alexandre Dumas nous permet de confirmer ce que nous avons avancé dans le deuxième chapitre, à savoir, ce sont les héros du mythe littéraire qui génèrent leur auteur. Cette production ne saurait être sans l'indépendance des protagonistes par rapport à leur créateur et au récit qui les ont vus naître : se dissociant de l'un et de l'autre, ils s'échappent dans la sphère publique où ils se multiplient, se diffusent, fascinent et acquièrent renommée. Tandis que les Mousquetaires connaissent la notoriété, le romancier, dans un mouvement inverse, sombre lentement dans l'oubli – ou, comme nous le verrons dans la sous-partie suivante, dans le mépris. Il suffit de l'associer à ses personnages pour le réhabiliter en tant qu'écrivain et pour lui retransmettre la dimension mythique de ses héros : Dumas est alors « désigné » non plus comme un simple auteur, mais comme producteur de mythes. Si les Mousquetaires ont pu garder quelque lien étroit avec leur créateur, c'est bien – et c'est seulement – l'ombrage qu'il leur porte auprès des universitaires. Car le quatuor doit son statut de mythe littéraire à ses propres caractéristiques : ce sont elles qui leur ont insufflé une force dionysiaque, mythique, et qui leur ont permis de se propager dans le paysage culturel, en dehors de la sphère académique.

2. Où Dumas et ses mousquetaires restent boudés

Dans son effort pour légitimer la panthéonisation de Dumas, le bicentenaire a réussi à ré-introduire celui-ci auprès du grand public ; les médias avaient d'ailleurs œuvré en ce sens en organisant une véritable campagne autour du romancier et de ses écrits. Documentaires, émissions littéraires ou jeux biographiques et bibliographiques primés, tous ont cherché à présenter la diversité de son art, mais en se servant des Mousquetaires comme le roman de référence. Ciblés par la télévision et la presse, les consommateurs l'ont encore été par les

maisons d'éditions qui ont multiplié les biographies de Dumas et les ré-impressions de ses romans (connus ou oubliés), voire de leurs avatars, comme avec D'Artagnan et Cyrano de Paul Féval fils, publié en 2002 chez Omnibus. Mais ce sont aux chercheurs et fervents enthousiastes de la première heure que Dumas doit véritablement sa réhabilitation. En effet, le bicentenaire a été possible grâce au travail considérable de Claude Schopp entrepris quelque vingt ans plus tôt, avec ses biographies et ses formidables éditions des ouvrages de Dumas, mais aussi à Fernande Bassand, Gilbert Sigaux et bien d'autres encore. La panthéonisation était la suite logique de leur assiduité qui fut – et est souvent – en corrélation avec l'action de la *Société des Amis d'Alexandre Dumas*.

Issu d'années d'efforts chez les chercheurs, le bicentenaire semble paradoxalement avoir échoué auprès du même monde et du corps enseignant dans sa réhabilitation du maître. Près de cinq ans après les festivités, les études dumasiennes attirent plus d'adeptes au niveau universitaire ; cependant, elles sont loin d'égaliser celles d'Hugo, Flaubert, Balzac ou Zola. D'ailleurs, selon la présentation du site des *Amis d'Alexandre Dumas*, les publications pour 2005 et 2006 ont pour auteurs une majorité de romanciers, de biographes et de journalistes, non d'universitaires.¹¹⁸ Mais lorsqu'ils s'intéressent à l'oeuvre de Dumas, c'est à d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis qu'ils donnent la priorité, ceci nous laissant à penser une fois de plus que ce sont les quatre héros qui ont produit et retransmis leur auteur. Quant au lycée, le père des Mousquetaires trouve difficilement sa place dans les manuels scolaires. Qu'on en juge les anthologies littéraires des secondes (nous ne mentionnons pas les premières car le XIX^e siècle

¹¹⁸ Nous nous référons ici à toutes les publications sur Dumas et son oeuvre pour 2005 et le premier trimestre de 2006 : deux romans utilisant Alexandre et ses protagonistes : *L'antilégende* de Fabien Clavel (2005) et *Jérémie ! Jérémie !* de Dominique Fernandez (2006) ; deux biographies : *Alexandre Dumas à la reconquête de Paris* de Jean Lacouture (2005) et *Alexandre Dumas, le cinquième mousquetaire* d'Henri Troyat (2005) ; deux ouvrages à thèse : *The Four Musketeers* de Kari Maund et Phil Nanson (2005) et *Le Temps des Mousquetaires* de Marie-Christine Natta (2005).

n'est pas au programme) : sur sept ouvrages publiés après la panthéonisation, seuls deux d'entre eux, soit à peine plus de 28%, évoquent Dumas en lui accordant une unique page et un bref extrait romanesque, le premier issu des Mousquetaires (l'épaulé d'Athos, le baudrier de Porthos et le mouchoir d'Aramis) et le second provenant du Comte de Monte-Cristo. Et si l'un sacre Dumas "maître du roman historique", il ne manque pas de le dénigrer en parlant des œuvres écrites en association avec Maquet que Dumas, profiteur, "signe seul" (Desaintghislain 326). Le manuel néglige de dire que les jeunes littérateurs se bouscullaient à la porte de Dumas pour lui prêter leur plume, et que l'omission de leur nom fut une décision commerciale d'éditeur (Le Génie de la vie 367-70).¹¹⁹

Outre l'inégalité de l'œuvre de Dumas, il ne paraît pas inexact d'attribuer la négation du créateur de deux mythes littéraires par le monde académique au traitement de "la littérature industrielle" par Sainte-Beuve et consorts, un traitement accusateur qui empêcha Dumas d'être reconnu comme écrivain et lui valut, à la place, le titre réducteur de "conteur". Eugène de Mirecourt fit aussi grand bruit dans son pamphlet "Fabrique de romans : Maison Alexandre Dumas et Cie", où il accuse notre auteur d'exploitation de ses "nègres" en signant et en recueillant seul le profit et la gloire (on retrouve là la base de l'étude de Dumas par Desaintghislain, cité plus haut).¹²⁰ Toute sa vie, ses collaborations, sa prolificité et la qualité irrégulière de son oeuvre lui furent reprochées ; ces attaques le poursuivent au XXI^e siècle, où son art est encore ignoré et son statut d'auteur souvent nié.¹²¹ La récente étude des

¹¹⁹ Par ailleurs, lors de la première des Mousquetaires sur scène, le 27 octobre 1845, Dumas présenta Auguste Maquet au public en tant que co-auteur.

¹²⁰ Ses propos sont injurieux et racistes « Grattez l'écorce de M. Dumas et vous trouverez le sauvage [...] Il s'étend sur le carreau, comme un chien de Terre-Neuve ; il déjeune, en tirant de la cendre du foyer des pommes-de-terres brûlantes, qu'il dévore sans ôter la pelure : – Nègre ! » (Cité dans Georges 475).

¹²¹ Dumas n'est cependant pas seul à être écarté de la scène littéraire : Paul Féval père et Eugène Sue ont aussi été évincés du royaume des belles lettres pour être exilés dans ce qu'on a longtemps appelé l'"infra-littérature".

Mousquetaires par Barbara T. Cooper suggère aussi que la longueur des romans de Dumas joue en sa défaveur auprès du monde académique :

Balzac's novel is considerably shorter than Dumas's and is devoid of the lengthy interpolations [...] that temporarily divert attention away from the hero's growing understanding of the complex codes and relationship that are key to this future success. Modern critics [...] may grow impatient with such elements of the text, finding them either old fashioned or superfluous. While such a view is mistaken, it might account for some of the scholarly disdain to which Dumas's work is still occasionally subject despite its enduring popularity with readers. (The Three Musketeers xxix)

Nous objecterons que des contemporains du maître, tels que son ami Victor Hugo, se permettent eux aussi d'interminables développements, souvent ennuyeux pour le lecteur, mais qui transportent les chercheurs. Nous n'oublierons pas non plus un autre roman de Dumas, La Tulipe noire, cette perle de la littérature française, qui a été jusqu'à présent ignoré de tous, et qui raconte en moins de 350 pages (en format in-18 °) les fascinantes aventures de Cornélius van Baerle dans la Hollande du XVII^e siècle. Dumas est-il stylistiquement inférieur ou simplement victime de l'élitisme scolaire et universitaire ?¹²² Maupassant a longtemps été déconsidéré parce que le conte, dans lequel il excelle, passait pour un genre mineur ; de même que l'on a souvent dit de ses œuvres qu'elles s'adressaient aux adolescents. De ce fait, victimes des préjugés contre la littérature pour la jeunesse, elles furent exclues des manuels de français (Donaldson-Evans

¹²² Les consciences créatrices, qu'il s'agisse de romanciers, historiens ou poètes – comme Hugo, Baudelaire, Nerval, Michelet, Gautier, Lamartine et Vigny, ou plus récemment Henri Troyat, Dominique Fernandez et Arturo Perez-Reverte – ont depuis longtemps rendu hommage au talent de Dumas. Il est frappant de voir que ces auteurs, dont on clame le génie, n'ont pas hésité à professer leur enthousiasme et leur admiration pour Dumas, tandis que les chercheurs continuent de le mésestimer.

213). Les Mousquetaires et Le Comte de Monte-Cristo ayant été rendus accessibles aux juniors par le travail d'édition (de huit cent pages, Les Trois Mousquetaires passe généralement aux environs de deux cent), Dumas souffre d'un préconçu similaire. D'autre part, il pratique ce que l'on a dédaigneusement traité d'infra ou de para-littérature : la littérature populaire, une littérature "qui ne fait pas penser" (Dubois 151) et qu'on « avale sans effort ». Selon Fernandez, elle en est méprisée par notre époque qui « a fait de la littérature un sacrement » (Les Douze muses 17). Entre sa pratique du genre populaire et ses romans qui s'adresseraient à la jeunesse, notre écrivain ne serait pas digne d'analyse et ne présenterait aucun intérêt didactique.

Nous avons étudié, dans le deuxième chapitre, la formation du type cognitif et la proposition d'Umberto Eco selon qui "les TC deviennent publics au cours de l'éducation, lorsqu'ils sont appris, révisés, corrigés et enrichis en fonction de la culture sanctionnée par la Communauté" (Kant 225). Cet argument est valable pour la retransmission du mythe de Dionysos, mais il pourrait être infirmé par la pérennité des Trois Mousquetaires. Banni des manuels scolaires, exclu de l'enseignement secondaire et universitaire, le roman de Dumas est "sanctionné par la Communauté" puisque celle-ci le condamne à l'oubli par sa négation. Pourtant les quatre héros de Dumas survivent dans l'imaginaire collectif parce que l'éducation dont parle Eco se fait non à l'école, mais par l'environnement culturel, c'est-à-dire non grâce au roman de notre auteur, mais à travers la pléthore de ses avatars. C'est ce que la sous-partie suivante s'attachera à montrer.

3. Les jeunes connaissent-ils Les Trois Mousquetaires?

En 1970, le journal Europe consacrait un numéro spécial à Alexandre Dumas. Jacqueline et Raoul Dubois y rapportaient les résultats d'une enquête menée auprès de jeunes du secondaire,

cela dans le but d'interroger leurs connaissances de notre auteur. Les élèves devaient répondre à trois questions : 1. Que savez-vous d'Alexandre Dumas? 2. Quelles œuvres connaissez-vous ? 3. Qu'en pensez-vous ? Dès l'introduction, les sondeurs partagent les problèmes liés à leurs questions qu'ils jugent trop imprécises : ils admettent que "la connaissance par les adaptations filmées ou télévisées ne peut pas toujours être cernée" (140) et que le terme "œuvre" a souvent prêté à confusion. En réponse à leur article, intitulé "Les jeunes lisent-ils Alexandre Dumas ?" et en fonction de leur auto-critique et de la théorie que nous nous efforçons de développer quant au mythe littéraire, nous avons réalisé un sondage auprès de 120 jeunes du lycée. Tout comme l'enquête menée par Jacqueline et Raoul Dubois, celle que nous proposons n'a aucune prétention scientifique ou sociologique, notre objectif étant de vérifier l'importance des avatars d'un mythe littéraire. Nous prendrons bien en compte la nature du public interrogé (avec les différences entre classes, filières, sexes et âges), mais celle-ci aura pour seul but de mettre en valeur la prise de connaissance des Mousquetaires, la formation du type cognitif et l'unité de perception malgré la diversité des récepteurs.

Pourquoi le lycée plutôt qu'un sondage réalisé dans une rue passante ? Non parce que les adolescents constituent le public ciblé par Dumas, mais d'abord, parce que notre auteur ne fait pas partie du programme scolaire, la priorité étant donnée aux « classiques ». Comme Les Trois Mousquetaires n'est pas enseigné, il est plus aisé de mesurer l'impact des avatars du roman dans l'environnement culturel et d'envisager l'acquisition du type cognitif des quatre héros. Ensuite, parce que les connaissances livresques et culturelles des jeunes sont plus limitées que celles d'une personne du double de leur âge ; un adulte de quarante ans connaîtra à coup sûr les Mousquetaires tandis qu'un adolescent de seize ans peut n'en avoir jamais entendu parler. Il s'agissait donc de montrer, à travers ce sondage, si les héros de Dumas sont connus, s'ils le sont

véritablement ou seulement de nom, mieux que d'autres célèbres protagonistes, tout ceci afin de confirmer ou d'infirmer la redéfinition du mythe littéraire proposée dans le deuxième chapitre.

Quelques remarques quant aux sondés et leur environnement. D'abord, les écoles où l'enquête a été réalisée. Il s'agit de deux lycées du département de l'Ain : Paul-Painlevé à Oyonnax et Arbez-Carme à Bellignat. Bien que ces écoles ne soient pas considérées comme problématiques par l'Education Nationale, les élèves qui en font partie ont tous fait leurs études dans des collèges classés en zone d'éducation prioritaire (ZEP). Ce choix n'est pas un hasard : il fallait d'abord trouver des professeurs qui acceptent de faire circuler ce sondage ; les enseignants d'Oyonnax et de Bellignat se sont proposés spontanément. D'autre part, alors que le niveau d'étude des élèves est inférieur à la moyenne, il témoigne toutefois d'une génération qui s'éloigne de plus en plus des livres pour privilégier la télévision et le cinéma. Par ailleurs, si les sondés ne sont pas représentatifs de la jeunesse française (car pour cela, il aurait fallu sonder des adolescents de diverses régions et d'écoles de tout niveau), ils proviennent de tout bord social et de tout horizon culturel (10% des sondés sont de souche étrangère). Ils offrent ainsi un éventail de perspectives. Enfin, deux classes de secondes traditionnelles ont répondu aux questions ; on y compte 54 garçons et 31 filles. Les premières, elles, sont composées d'une section de scientifiques et d'une autre de génie mécanique et comprennent 21 filles et 65 garçons.

Divisées en deux parties, les questions posées s'intéressaient aux connaissances d'Alexandre Dumas et à celles des Mousquetaires (voir annexe¹²). Elles tentaient de mesurer le degré de connaissance des élèves sur Dumas pour lui-même et par rapport aux « classiques » qui sont au programme d'étude. Elles interrogeaient aussi la perception de l'auteur, sa difficulté de lecture et le public auquel il s'adressait ; si les lycéens avaient admis qu'il était difficile à lire, leur réponse aurait alors pu éclairer partiellement pourquoi son œuvre est délaissée. Dans un

deuxième temps, le sondage s'intéressait aux romans de Dumas pour se concentrer ensuite sur les Mousquetaires, ceci afin de mettre en exergue la façon dont le récit se démarque des autres textes de Dumas, et surtout, celle dont le jeune public a rencontré les quatre héros et ce qu'il a retenu d'eux. Cela permettait de voir le rôle des avatars dans le mythe littéraire, d'aborder la question de la référence, du référent, de la construction du type cognitif et de la production du lectorat.

Quelques critiques. Dans ce questionnaire, nous avons jugé bon de faire la différence entre les garçons et les filles, Les Trois Mousquetaires étant souvent jugé comme un livre pour un jeune public masculin. Ainsi, la septième question, concernant le public ciblé par Dumas, aurait pu comprendre la question : "penses-tu que Dumas écrit pour les garçons ou pour les filles?"; cependant, la deuxième question (le sexe des sondés) alliée à la cinquième (« as-tu lu les livres d'Alexandre Dumas? ») permet de voir qui des deux gents lit le plus Dumas. Mais d'une manière générale, il n'existe pas de grand écart entre les réponses des garçons et des filles. La onzième question (« comment s'appellent les Mousquetaires? Ecris leurs noms ») avait un double objectif : voir si les élèves donneraient trois ou quatre noms, et s'ils connaissaient les noms des héros. Cette question aurait dû être divisée en deux parties, l'une sur le nombre des mousquetaires et l'autre sur leur nom, car l'imprécision de la question a entraîné des réponses parfois difficilement cernables avec une telle multitude de combinaisons qu'elle en était ingérable. Nous nous servirons donc de cette partie très succinctement et dans l'unique objectif de corroborer l'une de nos analyses.

Passons donc à la première série de questions sur Dumas et aux réponses des étudiants (voir tableaux dans l'annexe³.) Parmi les œuvres classiques, Germinal et Le Rouge et le Noir sont aisément associés à leurs auteurs ; les professeurs ont indiqué que ces deux œuvres sont ou

ont été au programme d'étude. D'autres écrivains, tels que Flaubert et Chateaubriand, n'obtiennent qu'une très faible reconnaissance des lycéens : la majorité de ces derniers est incapable de leur attribuer Madame Bovary et René alors que ces écrits ont révolutionné la littérature française. L'ignorance des élèves s'explique probablement du fait que les deux auteurs n'ont pas été étudiés en cours, mais elle montre surtout qu'en dehors des murs de l'école, la notoriété de Flaubert, de Chateaubriand et de leurs œuvres existe peu pour ce jeune public. De toute évidence, il a besoin de la salle de classe pour se familiariser avec les grands auteurs. Il en va tout autrement pour Dumas et Hugo : ce sont eux que les lycéens assimilent le plus à leurs œuvres avec une moyenne de 66,5% pour Dumas et 76,9% pour Hugo. On explique la différence entre les deux amis et leurs contemporains par la nature des Trois Mousquetaires et Notre-Dame de Paris : plutôt que d'être de simples « classiques », ce sont là des mythes littéraires : repris par toutes sortes d'avatars (films, images, suites, bandes dessinées, timbres, etc), ils font véritablement partie de l'environnement culturel non scolaire et il n'est pas besoin de lire ces romans pour connaître leur histoire. Une simple occurrence peut se substituer au récit d'origine. La popularité de ces mythes rejaille alors sur leurs auteurs, et explique leur notoriété auprès du public. L'écart entre Dumas et Hugo reste cependant troublant, mais il peut s'expliquer par la présence de Hugo dans les manuels scolaires par rapport à Dumas qui en est absent.

Alors que 66,5% des élèves ont été en mesure d'attribuer les Mousquetaires à Dumas, 78,4% affirment avoir entendu parler du romancier. La différence entre ces deux chiffres se justifie d'abord par l'émancipation des quatre héros vis-à-vis de leur auteur. Comme nous l'avons vu dans la partie précédente, le quatuor s'est depuis longtemps éloigné de son créateur, toujours repris et réapproprié par d'autres ; le public peut donc connaître le nom de Dumas sans

pour autant faire la relation avec son œuvre. Il s'explique encore par l'interférence d'un autre mythe littéraire dont la paternité revient aussi à Dumas : Le Comte de Monte-Cristo, dont la renommée pourrait rejaillir sur son auteur.¹²³ Enfin, l'écart trouve sa cause dans la cérémonie de panthéonisation de notre écrivain et dans l'énorme battage médiatique qui l'a accompagnée pendant plusieurs mois : les festivités ne remontent qu'à quelques années et les mémoires en sont encore imprégnées. Cette dernière supposition est d'autant plus valable que 78,6% des sondés reconnaissent n'avoir jamais lu les livres de Dumas. Celui-ci étant « banni » de l'école et son existence étant loin d'exercer une fascination comparable à celle d'un Napoléon ou d'un Casanova, il faut que sa notoriété se soit faite artificiellement : par un événement. Peut-on alors inférer que l'attribution des Mousquetaires à leur géniteur par les étudiants est le résultat de la panthéonisation ?

Avec les quelque 21,4% des sondés qui affirment avoir lu Dumas, il est certain que, contrairement aux idées reçues, les jeunes ne constituent pas le plus grand public de notre auteur. D'ailleurs, ils ne se considèrent pas ciblés par l'écrivain : seuls 11,8% pensent que Dumas écrivait pour eux, tandis que 22% estiment qu'il visait les adultes et 42,9% qu'il s'adressait à tout le monde. Les réponses montrent qu'il n'est pas perçu comme un auteur inaccessible : il est pour toutes les communautés de lecteurs, et les lycéens qui l'ont lu le considèrent plus « facile » que « difficile » à lire. Comment alors expliquer le petit nombre de lecteurs de Dumas et l'infime 16,7% qui dit avoir parcouru Les Trois Mousquetaires ? La deuxième série de questions apporte une réponse en mettant en avant la manière dont les avatars des Mousquetaires ont devancé le roman et son auteur (voir annexe⁴). En effet, alors que 78,4% des sondés affirment connaître le

¹²³ D'ailleurs, les avatars des Mousquetaires et de Monte-Cristo se réclament toujours de l'écrivain : les films, les bandes dessinées et tout autre reprise s'annoncent dès le générique, la couverture ou la page de garde, "d'après le roman d'Alexandre Dumas", exposant le public à son nom qu'ils rendent familier et lui permettant de retenir l'association entre l'auteur et son œuvre.

nom de l'auteur et si 78,6% d'entre eux admettent ne l'avoir jamais lu, 98,6% connaissent les Mousquetaires parce qu'ils les ont lus, vus, ou parce qu'ils en ont entendu parler. Avec des chiffres proches de ce titre, Monte-Cristo avoisine les 92%. On explique leur notoriété par leur qualité de mythes littéraires (avec, en l'occurrence, l'importance du cinéma, comme nous le verrons plus loin). D'autres œuvres de Dumas, tels que La tulipe noire et La Reine Margot, semblent avoir quelque renommée, que l'on explique par les films régulièrement diffusés à la télévision : La Tulipe noire, avec Alain Delon et qui n'a de commun avec le roman que le titre (le récit et le héros n'ayant rien à voir) et La Reine Margot, qui a pour acteurs principaux Isabelle Adjani et Vincent Perez et qui continue d'obtenir un grand succès auprès des téléspectateurs. Enfin, il est remarquable que les deuxième et troisième volets du triptyque des Mousquetaires soient méconnus : 90,6% des lycéens disent n'avoir jamais entendu parler de Vingt-Ans après ; idem pour pour le Vicomte de Bragelonne avec 95,2% des sondés.

L'ignorance du reste de la trilogie semble aller à l'encontre de la thèse de Marie-Christine Natta pour qui les Mousquetaires est un mythe littéraire parce que Dumas a fait vieillir et évoluer ses héros sur trente ans.

Aucun roman, aucun héros de notre auteur n'égale la renommée des Mousquetaires, de même que leur notoriété dépasse de loin celle de leur créateur et celle du récit d'origine. En effet, sur les 98,3% des sondés disant connaître d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis, seuls 16,7% ont lu le roman. Les films sont le mode le plus répandu de rencontre avec les soldats du roi, avec 64,8% des lycéens qui affirment avoir pris connaissance du quatuor par ce moyen. Parallèlement, 60,1% ont aussi vu un dessin animé que nous avons pu identifier, grâce aux réponses des étudiants à la onzième question ; ils devaient nommer les héros et une petite partie en a compté cinq, le dernier du nom d'Albert, du dessin animé Albert, le cinquième

mousquetaire. Le nombre d'élèves ayant lu une bande dessinée dépasse celui des lecteurs de Dumas avec 17,9%. Enfin, le nom des protagonistes est familier mais leur histoire inconnue auprès de 19,4% des jeunes. Ces réponses à la neuvième question amènent à interroger le rôle des avatars dans le mythe littéraire de même que la référence et le référent.



Fig. 15 : Albert, le cinquième mousquetaire, 1995-1996¹²⁴

De toute évidence, les occurrences sont le moyen par lequel le public rencontre le plus d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis. Eux qui sont nés de la plume de Dumas, ils se voient perpétuer par des reprises en tout genre tandis que le roman dont ils sont issus est véritablement éclipsé. Avec les avatars, ils ont échappé à leur auteur et à leur récit d'origine. Ils les dépassent d'autant mieux que les sondés admettent connaître les reprises, non le livre : nous sommes donc en mesure d'affirmer, selon l'hypothèse avancée dans le deuxième chapitre, que les tokens peuvent précéder leur modèle. A savoir, c'est avec eux que le public prend connaissance du mythe littéraire et qu'il s'en forme un type cognitif. De là, la question de la référence et du référent : avec tant de reprises des Mousquetaires et l'éblouissant 98,3% des élèves qui disent

¹²⁴ Retenons au passage, qu'Albert, personnage rajouté au fameux quatuor, en possède une caractéristique : comme l'indique l'illustration, il aime la bonne chère.

connaître les héros, ne serait-ce que de nom, l'on peut affirmer que *la référence au quatuor est constante* : ils sont véritablement présents dans l'environnement culturel. En revanche, le référent semble instable : comme l'illustre l'exemple d'Albert le cinquième mousquetaire ou, ainsi que nous le verrons dans la partie suivante, les reprises filmiques qui souvent ne respectent aucunement l'intrigue de Dumas, *le récit en tant que référent est mouvant*. Il se peut donc que lorsque les sondés disent connaître le quatuor, ils ne connaissent des histoires n'ayant rien en commun avec le roman ; ils restent néanmoins persuadés d'être au fait de ses aventures des quatre compagnons : c'est l'effet de continuum, que nous avons déjà avancé dans le deuxième chapitre, à savoir, la (con-)fusion entre la copie et l'original.

Mais le récit joue-t-il vraiment un rôle clé dans la référence et dans le mythe littéraire ? Nous avons déjà proposé qu'il n'est qu'outil dans ce phénomène social, et les réponses des élèves nous permettent de le confirmer : seuls, 19,7% se disent marqués du fait que le quatuor sauve la reine en lui rapportant ses ferrets. Ce chiffre est notoire d'abord parce qu'une grande partie des occurrences du roman se limite à l'épisode des diamants : rares sont les films, les bandes dessinées, etc, qui ne relatent pas cette aventure. Or, les étudiants ne l'ont pas particulièrement retenue. Ceci est d'autant plus intéressant que les avatars se servent de la quête des bijoux pour légitimer l'action des héros (à l'inverse de Dumas) qui, on le sait, sont contestables. Le peu d'importance prêtée par les élèves d'Oyonnax et de Bellignat montre que ce n'est ni l'aventure des ferrets en tant que séquence narrative, ni la légitimité des héros qui les a séduits : ce sont les propriétés essentielles et S-nécessaires des héros qui leur ont fait impression, des caractéristiques que nous avons déjà étudiées chez Dumas et qui, comme on le verra plus loin, sont systématiquement utilisées dans les avatars des Mousquetaires. Par ordre de préférence, les sondés se disent le plus frappés d'abord par l'union des Mousquetaires, puis par

leur antagonisme, puis leur égalité, ensuite par leur consommation de vin et de bonne chère et enfin par leur fréquentation des auberges. Ces traits, auxquels les lycéens accordent une large importance, montrent qu'ils sont bien présents, dans les avatars autant que dans la mémoire du public. Aussi, et à l'inverse du récit, les caractéristiques des héros sont constantes et produisent une stabilité des Mousquetaires en tant que référents. C'est cette stabilité qui permet donc au public de former son type cognitif des protagonistes.

Puisque le jeune public a retenu les contenus nucléaires bachiques des Mousquetaires, il faut donc qu'il ait avant tout été capable de repérer ces propriétés qui se retrouvent d'une occurrence à une autre et renvoient à Dionysos, quitte à ce que ce soit sous la forme d'un type tronqué. Et nous aimerions avancer que les lycéens exemplifient *le lecteur modèle restreint* que nous avons suggéré dans le deuxième chapitre : un lecteur qui a vu et reconnu les traits fondamentaux des protagonistes parce que non seulement ils correspondent à la disposition mentale de leur époque et les fascinent, mais parce qu'ils sont disséminés et imposés au public de manière telle qu'il n'a d'autre choix que de les repérer.

Le sondage des jeunes d'Arbez-Carme et de Paul-Painlevé nous a permis d'aborder les questions du mythe littéraire, la position des occurrences par rapport à Dumas et son texte premier, et d'examiner celles de la référence, du référent, du type cognitif et de la production du lectorat. Avec les réponses concrètes des sondés, l'on est en mesure de confirmer ce que nous avons déjà proposé : l'indépendance des héros vis-à-vis de leur créateur et du récit dont ils sont issus et le fait que les avatars précèdent le récit primordial. La position et l'indépendance des tokens nous permettent d'ébaucher des hypothèses : à savoir, elles créent une mouvance du référent lorsqu'il s'agit de l'intrigue, mais elles produisent une constance de la référence tant par leur omniprésence dans l'environnement culturel que par la stabilité des caractéristiques

dionysiaques des protagonistes. Ceci implique alors un lecteur modèle restreint. Mais est-ce à dire que le public retient uniformément les mêmes caractéristiques dionysiaques ? Peut-on alors parler d'un type cognitif collectif ? D'ailleurs, si l'on spéculé sur le lectorat, il faut alors aussi se tourner vers la production, d'abord avec le récit originel et son importance dans l'élaboration des héros et les traits qu'il leur a attribués ; ensuite avec le rôle des consciences créatrices qui ont retransmis les Mousquetaires selon leur art et sensibilité individuels et la façon dont elles ont fidèlement ou non représenté d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis. La sous-partie suivante tentera d'apporter des réponses en explorant des avatars narratifs, iconiques et langagiers du roman de Dumas.

II. Avatars des Mousquetaires:

1. Avatars narratifs des Mousquetaires

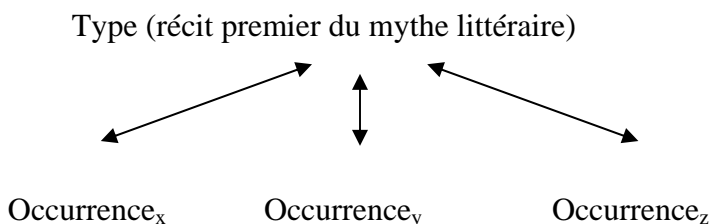
Le sondage réalisé dans les lycées d'Oyonnax et de Bellignat confirme ce que nous avons avancé dans le deuxième chapitre, à savoir, que les avatars font vivre le mythe littéraire parce qu'ils le propagent et l'installent dans l'imaginaire collectif. Avec les élèves d'Arbez-Carme et de Paul-Painlevé, on constate qu'une majorité d'entre eux connaît les Mousquetaires non parce qu'ils ont lu le roman de Dumas mais parce qu'ils ont parcouru une bande dessinée, vu un dessin animé ou, le plus souvent, regardé un film. Parce que le cinéma est le média qui a le plus représenté les Mousquetaires sous la forme d'un récit, et parce que c'est par le septième art que la majorité des jeunes d'Oyonnax et de Bellignat ont rencontré d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis, cette partie s'intéressera aux adaptations filmiques du roman de Dumas aussi bien qu'à trois dessins animés, et non à ses ré-écritures, ses suites ou à ses pastiches littéraires (voir annexe⁵).

En 1997, Hervé Dumont dresse une liste exhaustive de tous les films qui ont été tournés sur les Mousquetaires de Dumas à l'échelle internationale, allant d'Hollywood à l'URSS en passant par le Mexique et la Turquie. A l'époque, il y en a quatre-vingt-onze : trente-deux sont des reprises des Trois Mousquetaires de Dumas; vingt-deux consistent en des parodies, des comédies musicales, des dessins animés ou des versions burlesques des Mousquetaires; trois reprennent Vingt ans après; douze retracent certains épisodes du Vicomte de Bragelonne où d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis ont la vedette (car il y a encore neuf autres avatars cinématographiques du Vicomte qui ne mentionnent pas les quatre héros et que nous ne faisons pas entrer dans notre chiffre final); enfin, vingt-deux sont des suites, des variantes et des aventures apocryphes des Mousquetaires de Dumas.¹²⁵ Certains dessins animés, tels que Les Trois Mousquetaires de Warwick Gilbert (Australie 1986) ou Albert le cinquième mousquetaire (France-Angleterre 1995-96) ont été omis de cette liste, de même que des versions soviétiques, iraniennes et égyptiennes que nous avons découvertes par hasard sur Amazon.com et sur imbd.com n'en font pas partie. Il est évident qu'il est impossible de retrouver les traces de toutes les versions filmiques des Mousquetaires, mais la liste de Dumont demeure la plus complète. Depuis sa publication, d'autres films ont été tournés dans le monde occidental : The Musketeer de Peter Hyam (USA 2001), avec le jeune premier Justin Chambers et Catherine Deneuve ; La femme Mousquetaire (Croatie-Allemagne 2004) avec Gérard Depardieu et Nastassja Kinsky ; Milady (France 2005) avec Arielle Dombasle et Guillaume Depardieu ; Les Trois Mousquetaires

¹²⁵ Dumont fait encore état des apparitions des mousquetaires dans des films et émissions télévisées : « Le personnage de d'Artagnan est interprété par Gérard Philipe dans Belles de nuit (1952) de René Clair et Si Versailles m'était conté (1954) de Sacha Guitry, et par Maurice Barrier dans La Prise de pouvoir de Louis XIV (Italie 1996) de Roberto Rossellini. Il fait l'objet de deux émissions télévisées : Les Quatre d'Artagnan de Robert Muguenot (FR3 08/04/79) et D'Artagnan, héros national de Philippe Durand (TF1 27/04/81). Douglas Fairbanks rêve qu'il est d'Artagnan dans A Modern Musketeer (USA 1917) d'Allan Dwan, de même que Bobby Vernon dans A Barnyard Cavalier (USA 1922) d'Al Christie, et Johnny Walker dans The Fourth Musketeer (USA 1923) de William K. Howard.

(France 2005) avec Emanuelle Béart. On remarque que la distribution dans chacun de ces films est éblouissante.¹²⁶ Trois dessins animés ou films d'animations sont sortis ou en passe de l'être : The Three Musketeers de Disney (USA 2004) avec Mickey, Donald et Dingo dans les rôles principaux ; Les Trois Mousquetaires de Janis Cimermanis (France 2006) ; I Tre Moschettieri de Johnny Hartmann (Italie 2007). Quant au chef-d'œuvre qu'Henri Diamant-Berger a tourné en 1921, il vient d'être restauré, digitalisé et remis en vente. Plus de cent soixante ans après leur création, les héros de Dumas continuent d'inspirer les cinéastes pour un public qui semble toujours demandeur. Le septième art les maintient dans le paysage culturel.

Nous avons choisi pour objets d'étude neuf adaptations comprenant six films et trois dessins animés. Par « adaptation », nous n'entendons pas le bon respect du récit original d'Alexandre Dumas, mais sa mise en forme cinématographique dans le sens le plus large. Ce qui correspond à ce que nous avons déjà suggéré dans le deuxième chapitre. A savoir :



Le texte premier donne cours à une multitude d'avatars qui le légitiment en tant que type puisqu'ils s'y rapportent, mais son contenu évolue indépendamment de lui et se propage dans le paysage culturel. Les avatars peuvent donc différer de leur type à tel point que celui-ci n'en est plus reconnaissable, ils n'en restent pas moins des tokens.

¹²⁶ Depuis peu, l'encyclopédie Wikipedia fait aussi cas d'un "drame télévisé" se déroulant dans l'ancienne Chine. La date de réalisation du film ainsi que ses auteurs restent inconnus.

A. De l'(in-)utilité du récit premier

On a vu avec Philippe Sellier que le récit constitue la clef du mythe littéraire, puisque c'est sa brièveté, sa structure ferme, son éclairage métaphysique et sa saturation symbolique qui sont censés lui donner les moyens de fasciner le public. Dans Kant et l'ornythorinque, l'importance accordée au récit par Eco semble aller plus ou moins dans le sens de Sellier. Le sémioticien, d'ailleurs, prend les héros de Dumas pour exemplifier sa démonstration :

Il arrive que certains personnages de roman, devenus célèbres, finissent par faire partie – comme on dit – de l'imaginaire collectif et en viennent également, en termes de fabula essentielle, à être connus de ceux qui n'ont jamais lu l'œuvre dans laquelle ils apparaissent pour la première fois. Le cas des Trois Mousquetaires me semble être des plus typiques. [...] c'est le plus souvent en terme de fabula essentielle que l'on se réfère aux trois mousquetaires (ils sont effrontés, se battent en duel avec la garde de Richelieu, accomplissent des exploits mirobolants pour récupérer les diamants de la Reine, etc). Dans cette fabula réduite à son expression minimale, on ne distingue généralement pas (ou fort peu) entre les actions qu'ils accomplissent dans Les Trois Mousquetaires et celles qu'ils continuent d'accomplir dans Vingt ans après (et je dirai que la fabula populaire ignore ce qui se passe dans le bien moins célèbre Vicomte de Bragelonne – preuve en est que la série infinie d'adaptations cinématographiques l'ignore également). Et c'est en ce sens que nous pouvons également reconnaître d'Artagnan ou Porthos dans les remaniements cinématographiques où des choses ont lieu qui n'ont pas eu lieu dans les romans de Dumas, et nous n'en sommes pas

bouleversés comme si quelqu'un nous apprenait que Madame Bovary a divorcé en toute sérénité de Charles [...] (336)

La "fabula essentielle", donc, serait importante non dans le texte primordial, mais après le travail de lecture du public, à savoir, c'est un récit de base qu'il garde en mémoire qui lui permet de se rappeler et de reconnaître les héros. Une critique : sur les trois exemples d'Eco inhérents aux mousquetaires, deux ne sont pas liés au récit mais à des propriétés des héros : être "effronté" est une propriété essentielle, et "se battre en duel avec la garde de Richelieu" est une relation S-nécessaire ; certes, toutes deux sont inférées à partir du récit, mais elles ne constituent pas une fabula, elles sont avant tout des traits de caractères, ou plus exactement, des contenus nucléaires qui nous permettent de former un type cognitif.

Nous soutenons depuis le chapitre deux que le récit ne constitue pas la base du mythe littéraire : il n'en est que l'outil. Seules les propriétés mythiques du héros confèrent à celui-ci et au récit qui l'entoure leur dimension mythique, leur permettant de se dégager du simple littéraire pour passer au statut de mythe littéraire. Les films et dessins animés que nous avons sélectionnés nous aident à étayer notre théorie, d'abord avec l'histoire qu'ils relatent et sa relation au récit de Dumas (voir les résumés de film dans l'annexe⁶). En effet, sur les neuf films et dessins animés sélectionnés, un seul suit de très près le roman (celui de Diamant-Berger), quatre se concentrent sur l'épisode des ferrets en prenant beaucoup de libertés mais en conservant l'intrigue dans ses grandes lignes, et quatre présentent des récits fort éloignés de celui de Dumas, à tel point que celui-ci n'est pas reconnaissable. On a vu dans le premier chapitre que pour certains, comme André Dabezies, des genres tels que la parodie et le burlesque sont à exclure du mythe littéraire car ils ne contribuent pas à la fascination exercée par le mythe sur le public. Nous soutenons, au contraire, que ces genres ont un rôle actif car ils reprennent et jouent

de constantes qui, comme on le verra, sont rattachées aux héros et maintiennent le mythe littéraire dans l’imaginaire collectif. De même que les films, dont les histoires n’ont rien en commun avec les Mousquetaires de Dumas, contribuent grandement au mythe littéraire, non par le récit qu’ils ont finalement trahi, mais par les héros qu’ils ont déplacés dans d’autres intrigues et dont ils ont conservé les caractéristiques que nous leur connaissons : des traits dionysiaques, présents dans le récit originel ; nous développerons ce point dans la sous-partie suivante.

Pour faire vivre un mythe littéraire, pour le maintenir dans le paysage culturel, il n’est pas besoin d’un récit à la “structure ferme” et “brève” comme l’affirmait Philippe Sellier : la fascination exercée par le mythe littéraire ne réside pas dans le récit. Les adaptations de Schaeffer, Dwan, Herk et Cook le montrent : les scénaristes ne se sont pas servis de l’histoire de Dumas, car ce n’est pas tant l’épisode des ferrets qui fascine, mais bien plutôt les mousquetaires avec leur manière d’embrasser la vie et leur amitié, et de confronter l’ennemi. L’épisode des ferrets, avec le périple en Angleterre, l’honneur de la Reine et Richelieu à affronter, est bien plutôt un prétexte, un pré-texte, un contexte pour mettre en scène quatre héros qui n’en font qu’un, et de les re-présenter au public qui est demandeur de leur héroïsme (avec toutes ses particularités) plus qu’il ne l’est de la quête des diamants. A partir des versions cinématographiques de Schaeffer, Dwan, Herk et Cook, il semble légitime d’affirmer que le récit de Dumas est moins important par l’intrigue qu’il retrace que par les héros dont il est le support.

Ceci nous amène à considérer la question de la référence, déjà examinée dans le chapitre deux. On se rappelle que, selon la définition d’Umberto Eco, la référence, c’est l’acte non d’affirmer quelque chose mais de désigner quelque chose, et ce quelque chose, c’est le référent. Les différentes versions cinématographiques que nous avons présentées montrent que de prime abord, les Mousquetaires s’avèrent instables, mouvants : selon l’avatar que le public aura vu, il

croira connaître l'histoire des quatre héros alors qu'il n'en possèdera qu'une version. Ainsi les élèves d'Arbez-Carme et de Paul-Painlevé qui disent connaître les héros et citent « Albert » parmi les protagonistes à cause du dessin animé ; ainsi nos étudiants de l'Université du Delaware qui se disent familiers avec les quatre héros parce qu'ils ont vu le film de Herk. Qu'il n'ait vu qu'un seul avatar et le public croit « connaître » les Mousquetaires. Qu'il en voie un autre au référent divergent, et son type cognitif se modifie. C'est-à-dire que toujours renouvelé et négocié, le type cognitif du récit des mousquetaires est « bâtard » (selon l'expression d'Eco), et nous aimerions suggérer que ceci se passe également avec les variations narratives (par opposition, par exemple, aux icônes) comme avec les films. En revanche, le référent des Mousquetaires en tant que personnages est constant. C'est ce que la sous-partie suivante s'attachera à étudier.

B. Constantes dionysiaques des héros dumasiens au cinéma

Dans notre étude du roman de Dumas, l'on a vu que d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis se caractérisent par les propriétés essentielles suivantes : l'ambiguïté sexuelle ; l'opposition de la vieillesse et de la jeunesse ; l'harmonie et la dégénérescence qui comprennent les vins et les festins et la guerre ; et le masque, avec l'illusion et la révélation, l'éloquence, l'inspiration et la révélation. L'on a vu que ces propriétés aboutissent à des relations S-nécessaires, lesquelles consistent en la révélation, la démocratie et l'harmonie au sein du groupe, soit à l'union, et à la création du désordre social et du *pharmakon* dans le monde extérieur, le tout en étant associé aux auberges, au vin et à la bonne chère.

Les réalisateurs et scénaristes qui ont travaillé sur de nouvelles versions des Trois Mousquetaires sont, avant d'être des consciences créatrices, des lecteurs. Le roman de Dumas

les a séduits, et ils ont décidé de le perpétuer en utilisant vraisemblablement les éléments qui les ont le plus fascinés. En d'autres termes, pendant leur travail de lecture, tous se sont formés un type cognitif à travers les contenus nucléaires présents dans le texte, et c'est à travers leur propre type cognitif mêlé à leur art et à leur sensibilité individuelle qu'ils ont re-créé et retransmis les Mousquetaires. Certains ont repris la fabula tout en rajoutant des scènes et des détails marquant leur créativité ; d'autres ont préféré n'utiliser que certains points pour laisser courir leur imagination dans des récits n'ayant rien en commun avec celui de Dumas. Mais une chose est certaine : tous ont réutilisé des constantes des quatre mousquetaires. Ces contenus nucléaires, ce sont les propriétés essentielles et S-nécessaires présentes dans le roman, c'est-à-dire qu'ils sont rattachés aux héros et non au récit, et qu'ils consistent en leurs caractéristiques dionysiaques.

Notons d'abord le rôle du vin, de la frairie et des auberges. Il n'est pas un seul film qui ne l'utilise. Seul, un dessin animé sur trois, celui de Cook, l'ignore : les productions de Walt Disney, lorsqu'elles ciblent l'enfance, prennent toujours soin d'aseptiser leurs héros. Pour le reste, les films et dessins animés usent des mêmes scènes d'auberge que Dumas, les retransposent ou en rajoutent, développant encore plus les propriétés conventionnelles des héros. Comme dans le roman, ils rendent ces scènes et propriétés très présentes et, peut-être par économie (étant limité en temps), ils les associent souvent à d'autres caractéristiques bachiques, concentrant en des scènes d'auberges ce que Dumas a raconté sur près de huit cent pages.

Le film d'Armand Schaeffer débute *in medias res* : les légionnaires se battent contre les rebelles arabes. D'une manière inattendue (sinon ridicule) mais sans ironie aucune, l'équivalent de Porthos tombe de cheval au beau milieu du combat ; il profite de cet intermède pour extraire une cuisse de poulet de son uniforme et la consommer avidement, le sourire aux lèvres. Cette séquence est proleptique de la relation entretenue par les mousquetaires au sein de leur groupe et

par rapport au monde extérieur : quand les trois soldats sont à nouveau présentés ensemble, c'est à la terrasse d'un restaurant. La caméra s'arrête sur eux individuellement, et il est remarquable qu'à chaque cadrage, le goulot d'une bouteille est visible en premier plan, associant le vin à chaque protagoniste. Tous trois chantent allègrement et en chœur (on pense ici aux mousquetaires chez Dumas qui parlent « d'une même voix », « à l'unisson », etc, pour marquer leur fusion), une chanson à boire sur eux-mêmes, évoquant leur union et les relations actantielles du roman où les Mousquetaires sont sujet, objet et destinataire à la fois ;¹²⁷ c'est-à-dire que leur chant est à la fois un hymne à Bacchus et à eux-mêmes. Pendant leur refrain, ils marquent le rythme à la manière d'un chef d'orchestre, l'un avec une fourchette et un couteau, l'autre avec un gobelet, le dernier avec une énorme cuisse de poulet. A la fin, ils partagent en bons camarades le morceau de volaille, annonçant de la sorte la manière dont ils mettent tout en commun, que ce soit la nourriture ou le danger ; en d'autres termes, ils évoquent déjà l'idée de démocratie que l'on trouve dans le microcosme des mousquetaires. Au milieu de ce festin, ils aperçoivent Tom Wayne doublement poursuivi pour meurtre et trahison par une troupe d'Arabes ; ne manquant pas d'emporter les restes de leurs agapes, ils volent au secours de leur ami, se barricadent dans une maison et échappent à leurs ennemis grâce à des djellabas et des turbans qu'ils ont dérobés : c'est le costume, la mascarade, c'est Dionysos.¹²⁸ Et, signe avant-coureur de leur antagonisme, l'aide qu'ils apportent à leur ami fugitif tient autant de la solidarité que du mépris des lois. A travers les douze épisodes de cette « version moderne du roman d'Alexandre Dumas », les légionnaires entonnent régulièrement leur chanson à boire, dans n'importe quel contexte, rappelant chaque

¹²⁷ « Because we ride like devils/And we fight to win for France/Narrowly we dodge a bullet and [inintelligible]/Two we die and three we take a chance/For we are the three musketeers/One for all and all for one ! »

¹²⁸ On se rappelle que Dionysos est le dieu du théâtre et, par conséquent, du masque, puisque celui-ci était porté par les comédiens. Le masque, et avec lui, Bacchus, est présent dans les Dionysies, les Anthestéries, les Saturnales romaines et dans le Carnaval (du Moyen Age au XVIII^e siècle). Il permet à celui qui le porte de jouer de l'illusion (voir chapitre trois).

fois la scène initiale de leur festin, avec l'union, l'idée de démocratie et l'opposition qui lui sont associés. On ne peut que penser au roman de Dumas qui, on l'a vu, marque le début de l'amitié et des aventures des mousquetaires du sceau de Dionysos (avec les chapitres VII, VIII et IX) afin d'attribuer d'emblée au quatuor une nature bachique.

Quant à la parodie d'Allan Dwan, le ton est donné dès le générique lequel, sur huit illustrations, en présente cinq où les mousquetaires (ou du moins leurs imposteurs) pausent autour d'un tonneau, les associant directement au vin. Athos, Porthos et Aramis se rendent à l'auberge pour régler son compte à d'Artagnan. Là, travaillent les Ritz Brothers qui apparaissent pour la première fois autour d'un chaudron, plumant des volailles et chantant leurs fonctions : « we pluck pluck pluck all day long ». Les mousquetaires leur commandent leur meilleur vin, ils s'empressent de les servir et tous les six finissent par boire ensemble. D'un côté de la table sont alignés les magnifiques et nobles soldats du roi. De l'autre, les garçons de cuisine de basse extraction qui, tels un miroir, leur renvoient leur image. Voici deux classes sociales face à face, une confrontation qui annonce le transfert des rôles des mousquetaires aux cuisiniers, de même que l'usurpation de leurs noms et de leurs pouvoirs avec les casaques endossées plus tard par les Ritz Brothers. On reconnaît là un lointain écho (certes comique, mais bien présent) du récit de Dumas avec les valets de d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis qui sont un double roturier de leurs maîtres et qui finissent par les remplacer dans l'action. Comme dans le roman, il y a là une forme d'abolition des hiérarchies, une sorte d'égalité dans l'action entre gentilshommes et petites gens.

Mais les associations bachiques ne s'arrêtent pas là. Athos, Porthos et Aramis ivres-morts, les garçons de cuisine revêtent leurs uniformes ; ils prennent des mines martiales et viriles qu'ils démentissent aussitôt par des petits cris et des gloussements efféminés qu'ils émettent

autour d'une table : c'est l'entre-deux dionysiaque, tel qu'on le retrouve chez d'Artagnan et Aramis (ici encore, ces caractéristiques sont inhérentes à la parodie, mais elles jouent des traits des héros de Dumas). Arrivent un messager du roi puis d'Artagnan qui les prennent pour des mousquetaires ; bien qu'effarouchés, ils acceptent leur nouvelle identité et en joueront tout au long du film. A l'instar d'Athos, de Porthos et d'Aramis, qui se cachent derrière des pseudonymes, les trois maîtres-queux se dissimulent sous la casaque des mousquetaires : c'est le masque, une autre particularité dionysiaque. Toujours dans la même séquence, les gardes du cardinal viennent arrêter d'Artagnan et ses nouveaux amis. Tandis que le Gascon claironne son opposition aux sbires du ministre : « no Cardinal's guard is going to arrest me ! », les Ritz Brothers reculent d'horreur dans un même mouvement. « Don't you want to fight ? » leur demande un soldat, et eux de répondre à l'unisson « No, we don't want to fight ! » pour fuir en poussant des cris éplorés. La scène se poursuit avec les trois imposteurs qui agissent et s'expriment à l'identique, rappelant encore les quatre mousquetaires dont les voix mêlées sont souvent évoquées chez Dumas, c'est-à-dire, l'union et l'harmonie. L'épisode s'achève dans une bataille entre gardes de Richelieu, d'Artagnan et garçons de cuisine, fuyant et attaquant au milieu de chaudrons, de tonneaux et de bouteilles et se servant de soupe comme d'une arme.

La version de Warwick Gilbert donne dès le début le ton à l'amitié des mousquetaires : la séquence, où on les voit apparaître ensemble pour la première fois, commence avec une fille d'auberge aux doigts chargés de choppes. On observe ensuite des buveurs attablés pour enfin s'arrêter sur les héros : « Com'on, Porthos, give us a song ! » demande Athos. Porthos : « Same as usual ? » (c'est moi qui souligne), ce à quoi, Aramis marque son approbation : « bravo ! » et ils entament leur chanson à boire d'une même voix : « His health to the King/And death to his foes /Raise up your glasses/And down the wine goes !/We'll stick all our cares/Up the Cardinal's

nose !/Her health to the Queen/ And be damned to her foes/Raise up your glasses/And down the wine goes/We'll stick all our cares/Up the Cardinal's nose ». D'emblée, les mousquetaires sont alliés au vin et à l'antagonisme politique. Idem pour le dessin animé de John Halas : les quatre compagnons y scellent leur amitié par le vin et l'opposition : « A toast to the confusion of the Cardinal ! » propose d'Artagnan, et les trois mousquetaires de répondre, toujours en chœur : « and the Cardinal's guards ! ». Similairement, le film de Herk représente leur dissidence dans une scène d'auberge qui, elle non plus, ne figure pas dans le roman : après que Richelieu a désigné Athos, Porthos et Aramis comme des « rebelles », on trouve ces derniers attablés, des gobelets de vin à portée de main. Non loin d'eux sont baillonnés et ligotés les gardes du ministre. Rochefort leur déclarant qu'il les arrête, Athos lui répond : « you go back and you tell the Cardinal that we will perform to our sworn duty [...] and we will use every mean within our power to fight him ». Ici, donc, une autre scène d'auberge qui marque l'antagonisme. Dans la même veine, mais poussant plus loin le mépris des lois, les mousquetaires de Richard Lester : dans cette séquence qui ne trouve pas son origine dans le récit de Dumas, la caméra s'attarde d'abord longuement sur une broche généreusement chargée de volailles, puis se dirige sur des tables couvertes de pichets de vin. Enfin, Aramis prétend provoquer Porthos en duel et pendant cette longue scène où les mousquetaires créent une bagarre générale, ils dérobent qui des viandes, qui du vin. La scène se conclut longuement sur un plan fixe : les quatre amis sont alignés contre un mur, produisant une impression d'égalité, et se sustentent silencieusement et copieusement de volailles et de vins.

Henri Diamant-Berger, quant à lui, associe l'idée de festin avec celui de la révélation, puisque c'est là que d'Artagnan raconte son histoire à ses amis et c'est encore durant une frairie considérable qu'Athos raconte comment il a pendu sa femme ; mais le cinéaste l'identifie encore

à la notion de démocratie et des hiérarchies sociales brisées, un thème que l'on trouve déjà chez Dumas. Pour cela, il modifie le chapitre VII. Les héros célèbrent leur amitié avec les quarante pistoles du roi ; la scène débute avec un gros plan sur une table chargée de victuailles : pâté, volailles, poissons, fruits, tourtes, carafes et gobelets, tout y est. Et le narrateur de préciser : « chez Athos, pour fêter la magnificence royale, nos amis faisaient bombance ». La séquence insiste sur leur festin et leur beuverie, enchaînant un fondu avec un autre sur les protagonistes qui se restaurent et s'abreuvent. Parallèlement et en alternance avec cette scène, Grimaud, Bazin, Mousqueton et Planchet font ripaille à l'office, dévorant des mets devant des paniers regorgeant de vivres. Tel maître, tel valet : alors que les mousquetaires découpent des volailles et des jambonneaux et se servent à boire, les valets font de même en cuisine. Les soldats du roi se reposent devant six carafes de vin vides, les valets, quant à eux, se sont endormis dans l'ivresse. Les serviteurs ne se joignent pas aux mousquetaires dans un même festin, mais leur égalité et leur similitude avec eux dans les plaisirs terrestres sont mises en avant par l'alternance des scènes, c'est-à-dire, par la cinématographie.

C. Des propriétés essentielles et S-nécessaires au type cognitif

Aucune des scènes évoquées ne fait partie du roman de Dumas, et pourtant, elles jouent toutes de propriétés essentielles ou de relations S-nécessaires présentes dans le récit originel et relatives à la convention bachique, de même que toutes convergent vers des associations dionysiaques qu'elles recréent et concentrent en des scènes d'auberge ou de frairies. La nature des héros établie dans ces séquences, les films se chargent ensuite de s'attarder sur la pluralité des mousquetaires, leur union, avec leur amitié harmonieuse due à leur égalité et leur partage en toute chose, et leur antagonisme politique face à Richelieu. C'est-à-dire qu'ils

insistent sur les propriétés S-nécessaires des héros plus que sur leurs propriétés essentielles. Ceci nous amène à deux observations : d'abord le travail de lecture des scénaristes et leur coopération avec le texte de Dumas : même en s'éloignant complètement du récit primordial, ils restent fidèles à la nature du quatuor, présentant leurs caractéristiques S-nécessaires (l'union, l'identité de leur groupe) comme l'aboutissement de leurs propriétés essentielles individuelles. Les scénaristes re-présentant parfaitement les quatre héros, et ceci dans toute leur dimension conventionnelle, il semble légitime de l'associer au lecteur modèle restreint que nous avons proposé dans le deuxième chapitre, à savoir, un lecteur capable de comprendre et de repérer la nature dionysiaque des mousquetaires. Toutefois, supérieur à l'idéal public, il serait capable de *retransmettre* ces mêmes traits mythiques. En conséquence, ceci montre que les propriétés S-nécessaires (avec les traits essentiels sur lesquelles elles sont basées) sont autant de contenus nucléaires qui permettent aux scénaristes, et plus tard aux spectateurs, de se former un type cognitif.

Les films et dessins animés jouant tous des propriétés dionysiaques des mousquetaires, l'on est en mesure d'affirmer qu'elles ont fasciné les scénaristes qui, tout en les ré-écrivant, les ont retransmises et maintenues dans le paysage culturel. Bien sûr, chaque auteur d'une nouvelle version des Mousquetaires a perpétué le quatuor avec sa sensibilité. De ce fait, certains insistent particulièrement sur des traits inhérents au microcosme des mousquetaires ; ainsi, le dessin animé de Donovan Cook qui accorde une importance primordiale à la question de la démocratie dans l'union : cette dernière se pratique non seulement au sein du groupe, mais elle s'étend plus tard à la princesse et sa suivante qui évoquent à plusieurs reprises les différences entre classes sociales et qui finissent par accepter de se mêler aux roturiers (Mickey et Donald) en les épousant. D'autres, tel le dessin animé de Warwick Gilbert, soulignent leur désobéissance et la

justice du groupe mais jouent aussi de la théâtralité, puisque les personnages s'adressent souvent directement au public.

Par ailleurs, il serait exagéré d'affirmer que tous les traits bachiques sont perpétués dans et par les avatars : les constantes que l'on retrouve d'un token à un autre montrent bien que les Mousquetaires sont présentés sous la forme d'un type déjà tronqué : rares sont les versions qui évoquent les propriétés essentielles de l'éloquence et de l'ambiguïté sexuelle, et la relation S-nécessaire du *pharmakon*. Néanmoins, les invariants qui sont repris d'une occurrence à une autre, et qui consistent en la pluralité des mousquetaires, leur union, avec leur amitié harmonieuse due à leur égalité et leur partage en toute chose, et leur antagonisme politique (soit les relations S-nécessaires) ont plusieurs fonctions. D'abord, ils rendent le référent des mousquetaires stable ; on a vu qu'il est mouvant avec le récit et de ce fait, le public doit toujours réajuster son type cognitif face à de nouveaux avatars narratifs. Ainsi, si le public a vu les films de Stephen Herk ou, plus proche de Dumas, celui de George Sidney, il devra effectuer un énorme travail de négociation face aux deux histoires qui lui sont racontées. Cependant, son type cognitif des mousquetaires en tant que héros n'a pas besoin d'être négocié car si les aventures des quatre compagnons n'ont rien en commun, leurs caractéristiques individuelles et de groupe sont les mêmes. Les contenus nucléaires, donc, sont non privés mais publiques, et ils permettent à chacun d'apprendre à connaître et à reconnaître les Mousquetaires sous la forme d'un type tronqué, et de se constituer un *type cognitif collectif*. Il est d'autant plus collectif que le public est environné d'occurrences des mousquetaires, que ce soit au cinéma ou, comme on le verra plus bas, dans des icônes, des chansons, des effigies de magasins, etc. Comme le lecteur du texte premier du mythe littéraire (selon la définition proposée dans le deuxième chapitre), le public n'a d'autre choix que de repérer les caractéristiques dionysiaques des personnages. Elles

sont très présentes dans chaque avatar (elles produisent les mousquetaires en tant que héros) et forcent sa coopération. Il ne peut pas les ignorer : il est contraint d'être un *lecteur modèle restreint*.

Nous venons de mentionner la constance des Mousquetaires en tant que référents, une constance qui n'advient que parce que les avatars reprennent certains traits des héros, déjà présents dans le roman ; à savoir, ils introduisent les quatre amis sous la forme d'un type tronqué, et permettent au public, par la permanence de ces caractéristiques communes qui sont autant de contenus nucléaires, de se constituer un type cognitif collectif du héros. Ceci nous amène à deux propositions :

1. Interférence et confirmation du type cognitif. L'on verra plus bas, avec notre étude des avatars visuels des Mousquetaires, que les icônes en tout genre renforcent elles aussi la perception du quatuor sous la forme d'un type tronqué, cela à partir des mêmes propriétés S-nécessaires qui font office de contenus nucléaires. Mais l'on peut déjà inférer, en fonction des occurrences filmiques très présentes dans le paysage culturel, que le type cognitif des spectateurs ne peut à la fois que confirmer et interférer avec le roman de Dumas. Les films et dessins animés s'adressent à des consommateurs de tout âge, et il est fort probable que la cinématographie, au même titre que les icônes, précède la lecture du livre. Comme nous l'avons proposé au sujet du récit (chapitre deux), le lecteur peut l'aborder avec une pré-connaissance des héros, laquelle sera confirmée par le roman de Dumas. Mais le public découvre aussi la propriété du *pharmakon*, inhérente au quatuor. En effet, aucun des films et dessins animés que nous avons sélectionnés, hormis celui de George Sidney (et encore, très brièvement et de manière optimiste), ne mentionne les conséquences de la justice du groupe, à savoir, son éclatement. Surprise encore pour le lecteur ou la lectrice qui découvre, peut-être, que les protagonistes auraient pu être des

anti-héros. Du fait qu'il soit tronqué, le type des Mousquetaires amène à une connaissance partielle des héros du texte originel, mais il reste pourtant suffisamment riche de ses propriétés pour lui correspondre et transmettre sa dimension dionysiaque.

En outre, pour qui la lecture des Mousquetaires a précédé sa rencontre avec ses occurrences, il semble quasiment impossible de préserver le type cognitif qu'il a formé à partir du roman : le lecteur sait bien pourquoi les quatre amis se séparent, qu'ils sont victimes de leur justice, mais la surexposition de ce même lecteur aux avatars peut, en fin de compte, troubler son type cognitif premier et le renégocier. De même que si le cinéma présente les mousquetaires comme des antagonistes, il tend à légitimer leur opposition en les présentant comme de fervents partisans et des serviteurs dévoués au roi ou à la reine. Seuls, les dessins animés de John Halas et de Warwick Gilbert critiquent les monarques (dans la même veine que le roman de Dumas), mais cela en contradiction avec l'attitude des mousquetaires. Chez Halas, Louis XIII est un parfait idiot manipulé par son ministre ; Gilbert, plus fidèle au récit de Dumas, montre combien le souverain est victime de ses passions et n'a cure des affaires de la France. Toutefois, tant dans la version d'Halas que dans celle de Warwick, les mousquetaires restent les défenseurs du pouvoir – et du pouvoir monarchique – contre Richelieu, représenté comme un danger pour la France¹²⁹ (alors qu'on l'a vu, Dumas montre bien que ce sont les monarques et leurs échos, tel Buckingham, qui sont les maux du royaume). Il est très difficile, face à la concordance de ces avatars, de préserver le type cognitif des quatre héros que l'on a formé à partir du roman.

¹²⁹ Tous les films et dessins animés, y compris la production de Walt Disney, s'en prennent à Richelieu (ou son équivalent) et plus particulièrement, à son pouvoir panoptique que nous avons déjà étudié, et qui est souvent représenté de manière visuelle : dans la version de Richard Lester, on voit, entre autre, d'Artagnan traverser une plaine déserte et passer sous un arbre, duquel tombent une multitude d'hommes du cardinal. Chez Diamant-Berger, par exemple, d'Artagnan accoste dans une crique sans vie. Contre toute attente, une grappe d'hommes du cardinal l'attend, accrochée à l'unique falaise du rivage. Il semble que les sbires de Richelieu soient partout, aux aguets et dans les endroits les plus inattendus, rappelant ce qu'Athos décrit dans le roman : « oiseau, poisson, lapin, tout s'est fait espion du cardinal » (562).

2. *Relations entre le mythe et le mythe littéraire.* Nous avons proposé le type cognitif collectif. Or, la réception identiquement collective est un phénomène propre au mythe qui s'applique ici au mythe littéraire ; ce point commun nous permet d'affirmer, dans la continuation de nos hypothèses du chapitre 2, que le terme de mythe littéraire n'est pas oxymoronique, le mythe ne s'opposant pas au littéraire dans la mesure où leur perception est similaire : les contenus nucléaires amènent à un type cognitif public. A l'instar du mythe, donc, et de toute convention, les Mousquetaires ont eux aussi une fonction fédératrice dans la réception que lui réserve le public, un public qui les saisit, les comprend et se laisse enthousiasmer dans un même élan. A la différence du mythe, les quatre héros ne sont pas porteurs d'un message considéré comme sacré, mais ils exercent une fascination dans une société désacralisée.

Or, cette fascination participe à la constante du référent. On sait que les Mousquetaires sont porteurs de la convention dionysiaque. L'on sait encore que les XIX^e, XX^e et XXI^e siècles concèdent une place très importante à celui qu'on appelle le dieu du vin ; qu'il soit nommé ou pas, il est bien présent, disséminé dans le paysage culturel, et le public lui trouve un charme et une fonction fédératrices. Les avatars des Mousquetaires présentent les héros en association avec le vin et le festin, puis insistent sur l'union, l'antagonisme politique, etc. Ces quelques traits dionysiaques suffisent au public pour établir une relation entre ces propriétés, puis de manière consciente ou non, avec la convention environnante, une convention dont le pouvoir de fascination rejaillit sur le héros et produit un accueil favorable. Tant que la convention s'intégrera dans la disposition mentale du public, les Mousquetaires fascineront : ils continueront d'être re-présentés au public qui sera toujours demandeur. Mais le jour où Dionysos n'occupera plus une place privilégiée dans le paysage culturel, le public se détournera de la convention et

des héros qui en sont porteurs. Et de collectif, le type cognitif finira par s'effriter pour enfin sombrer dans l'oubli.

2. Avatars iconiques et langagiers, types tronqués

En 1981 sortait une chanson de Louis Chédid intitulée « Ainsi soit-il ». Très à la mode à l'époque, elle est aujourd'hui considérée comme un classique français que les stations de radio FM nationales, telles que Nostalgie ou M FM, diffusent quotidiennement. La chanson évoque le développement d'une existence commune (et que l'on devine française avec les références textuelles) à travers l'objectif de la caméra. L'on suit un personnage de sa naissance avec l'évocation de son « berceau », à travers son enfance : « Fondu enchaîné sur la cour d'une école/Un lièvre une tortue ou trois mousquetaires/*Les Fleurs du mal* de Charles Baudelaire ». Associant les mousquetaires avec les fables de la Fontaine et les faisant rimer avec la poésie de Baudelaire, ces quelques rimes indiquent que les héros de Dumas font partie de l'univers littéraire des enfants et adolescents, qu'ils participent à leur développement et les accompagne tout au long de leur existence. Les quatre protagonistes ne se limitent pas, on le sait, au roman de Dumas ni à un public non adulte : nous avons vu quelques uns de ses avatars cinématographiques avec des films et des dessins animés et nous allons à présent étudier des occurrences visuelles et plus tard, leurs coïncidence avec les faits de langue.

Nous avons proposé, dans la partie précédente, que les cinéastes, d'une manière générale, présentent les Mousquetaires sous la forme d'un type tronqué, parce qu'ils privilégient certaines relations S-nécessaires au détriment d'autres. Dans le roman, elles sont associées aux auberges, au vin et à la bonne chère. Lorsqu'elles déterminent le microcosme des mousquetaires, ces propriétés décrivent la révélation, la démocratie et l'harmonie au sein du groupe, lesquelles

définissent l'union des mousquetaires. Quand elles discernent le quatuor du monde extérieur, elles consistent en la création du désordre social et politique et au *pharmakon*. Or, les films et dessins animés insistent davantage sur la pluralité des mousquetaires, leur union (avec leur amitié harmonieuse due à leur égalité et à leur partage en toute chose) et leur antagonisme politique, laissant dans l'ombre d'autres traits tout aussi importants, tels que celui du *pharmakon*. Comme nous allons le voir, les avatars iconiques font une sélection comparable. Nous prendrons d'abord quelques couvertures de bandes dessinées et nous examinerons leur mode de représentation des mousquetaires.

Notre démarche se basera sur celle de Martine Joly. A savoir, on considérera que ces images sont avant tout des « messages visuels » parce que, comme toute forme d'expression, elles ne sont jamais dénotées : au contraire, elles jouent de la connotation. En d'autres termes, « les images ne sont pas les choses qu'elles représentent, mais elles s'en servent pour parler d'autre chose » (72) : ce sont, par conséquent, des signes. Selon le découpage de Joly, nous procéderons d'abord par la description des couvertures. Ceci nous permettra de percevoir le message littéral, lequel nous amènera à mieux rendre compte de la connotation qui, comme on le verra, se rapporte aux propriétés S-nécessaires du quatuor. Notre description prendra en compte trois types de signes qui produisent le message visuel : les *signes plastiques*, qui consistent en couleurs, formes, compositions et textures ; les *signes iconiques* ou *figuratifs*, qui « donnent de façon codée une impression de ressemblance avec la réalité en jouant sur l'analogie perceptive et sur les codes de représentation, hérités de la tradition représentative occidentale » (64), et qui, de la sorte, permettent une série de « mécanismes associatifs » (92) en faisant aboutir un « signifié de premier niveau » à une « connotation de deuxième niveau » (93) ; enfin, le *message linguistique* qui, outre son signalement par la typographie et sa disposition dans la mise en page,

possède soit la *fonction d'ancrage*, soit la *fonction de relais*, selon les définitions de Roland Barthes. Alors que la fonction d'ancrage désigne « le bon niveau de lecture » en canalisant la compréhension du destinataire face à la polysémie de l'image, la fonction relais palie aux carences communicatives de l'image (96).

Commençons par la bande dessinée de Marijac, alias Jacques Dumas. Elle fut publiée à la libération et retrace en trois volets les aventures de trois résistants : Les 3 mousquetaires du maquis : Echec à la Gestapo ; Les 3 mousquetaires du maquis contre SS ; Les 3 mousquetaires du maquis s'en vont en guerre. La couverture est ainsi construite : une voiture où s'entassent trois personnages occupe le centre de l'image. D'abord attiré vers l'automobile, dont la portière est marquée de la croix de Lorraine, l'œil du destinataire est ensuite guidé vers l'avant du véhicule qui se cabre dans la percussion de deux soldats allemands. Le regard est alors conduit en lecture ascensionnelle vers le titre qui surplombe l'image et qui occupe, par sa taille, un quart de la page. Au fond, des collines et une ferme devant laquelle se tient un cultivateur entouré de ses poules, un râteau sur l'épaule ; l'arrière-plan est aussi net que le premier, selon le même principe que la « *prospettiva* » italienne de la Renaissance. Au premier plan, il y a une route sur laquelle la voiture ne roule pas : il semble qu'elle se soit envolée dans son élan vers les soldats, à moins qu'elle ne roule sur le bas-côté. En bas de l'image à gauche, l'édition « Les Pages de FOU-RIRE » est signalée, contrebalançant le nom de l'auteur et dessinateur sur la droite.¹³⁰

Moderne et géométrique, le titre « Les 3 mousquetaires du maquis » correspond au type d'écriture en vogue dans les années trente et quarante. Il est en très gros caractères et en majuscules ; la taille de « mousquetaires » et de « maquis » dépasse celle de « les » et « du »,

¹³⁰ D'une facture typographique commune, le nom de la maison d'édition est partiellement mis en valeur avec le terme « fou-rire » en majuscules. Quant au pseudonyme de l'auteur, il est en lettres capitales, à empattement et en italiques, évoquant une signature manuscrite. En tout, trois sortes de police sont utilisées, mais elles restent de type « romain didot », selon la classification Thibaudeau, à savoir, géométriques.

permettant aux noms communs de se détacher du reste et d'être plus remarquables. Écrit à l'arabe, le chiffre trois surprend, d'autant que sa taille est supérieure aux lettres du titre dont il fait partie. L'image est dominée par trois couleurs : le rouge-brun des passagers, de leur voiture, de la route, de la ferme et de certaines collines ; le vert de l'herbe et des collines ; le noir des mitrailleuses, des bérets, des SS et des signes typographiques.

Grâce à la description, les signes iconiques et linguistiques ont été répertoriés. Il s'agit à présent de comprendre ce à quoi ils renvoient, la nature de leur connotation. Passons donc à la phase interprétative avec l'étude des motifs et des postures des personnages. La violence de la percussion des soldats allemands est délibérée : le chauffeur brandit le poing, un geste auquel fait écho le troisième passager qui tient une mitrailleuse à bout de bras. La contiguïté des personnages et leur unité d'action sont marquées du sceau de la Résistance, indiquée par la croix de Lorraine : ils font cause commune dans un même antagonisme. Ce dernier est confirmé par l'emplacement de la voiture qui semble rouler en dehors de la route, suggérant peut-être la déviance des protagonistes. Bien que ceux-ci contrastent avec le paysage, rural et paisible, par leur voiture, leur utilisation d'armes à feu et leur assaut, ils font partie intégrante du décor : la couleur rouge-brun de la voiture et de ses passagers est en harmonie avec celle des collines et du chemin que l'on devine en terre battue. En d'autres termes, en adoptant les teintes de la nature dans laquelle ils agissent, en se fondant avec elles, ils se présentent véritablement comme des maquisards. Cette association entre résistants et le lieu de leur opposition est confirmée par le titre qui, comme nous l'avons signalé, utilise des caractères de taille égale pour les noms de « mousquetaires » et de « maquis » et qui, d'autre part, donne au terme de maquis la fonction d'épiclèse.

A l'inverse des autres couvertures que nous étudierons, celle de Marijac est la seule qui ne se sert pas de la casaque des mousquetaires comme outil de reconnaissance. Si l'intitulé n'indiquait qu'il s'agit des mousquetaires, il serait impossible au spectateur de voir autre chose que trois résistants renversant des SS.¹³¹ Il faut donc que le titre ait une fonction d'ancrage, laquelle est rendue possible par l'utilisation des connaissances livresques et culturelles du public : les mousquetaires de Marijac ont les mêmes caractéristiques que ceux de Dumas, l'*union* et l'*antagonisme* ; ils ont leur justice propre, le législatif et l'exécutif. Leurs particularités sont analogues, seuls le contexte et l'identité de l'ennemi changent. Comme le montre le titre, le nom du héros possède à lui seul un pouvoir évocateur qui correspond à la figure rhétorique de l'antonomase vossianique (selon notre suggestion du deuxième chapitre). Reprendre le nom du quatuor, c'est insuffler aux protagonistes de la bande dessinée l'énergie des héros devenus conventionnels. C'est aussi, dans un mouvement inverse, renvoyer le public à toutes les autres caractéristiques des mousquetaires sur la base d'un type tronqué, puisque la couverture ne reprend que l'union et l'antagonisme politique. De la sorte, le public est orienté vers le mythe littéraire dans sa totalité. Avec leur amitié et leur cause commune contre l'Allemand, et avec la typographie moderne du titre, les personnages de Marijac sont trois mousquetaires modernes qui s'inscrivent dans le mythe littéraire parce qu'ils reprennent les traits essentiels aux héros de Dumas.

¹³¹ Pour le public, la croix de Lorraine évoque la Résistance. Cependant, on ne saurait ignorer qu'une fois que le lectorat a lu l'intitulé de la bande dessinée, il peut aussi voir, dans l'emblème, un amalgame avec la croix de l'uniforme des Mousquetaires. Les protagonistes de Dumas ont souvent été perçus comme des héros nationaux reconnaissables par une seule casaque bleue d'où se détache une croix blanche. Porteuse de valeurs patriotiques, la croix des mousquetaires transférerait ses vertus à la Croix de Lorraine, et aux 3 Mousquetaires du maquis.

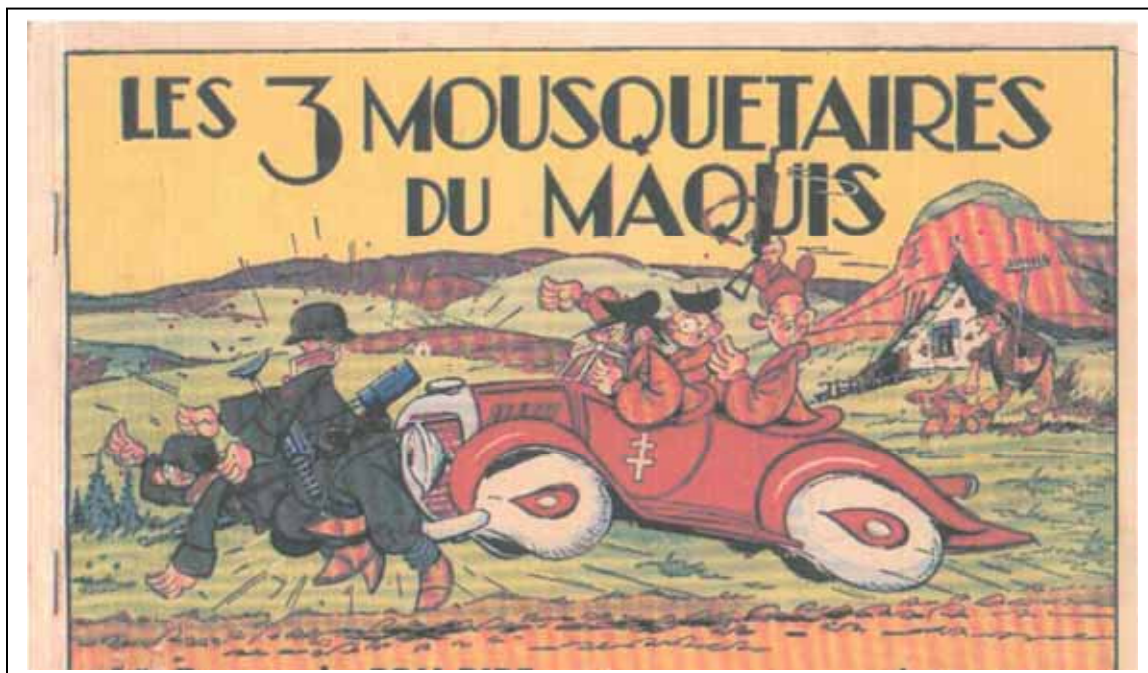


Fig. 16 : Les 3 Mousquetaires du maquis de Marijac (<http://www.pastichesdumas.com/index.html>)

Poursuivons avec la bande dessinée d’Auguste Liquois (France, 1977). La moitié de la couverture est occupée par le message linguistique tandis que l’autre est remplie par deux images. Le titre, D’Artagnan, est particulièrement remarquable : il est en lettres capitales et en caractères gras et courbés. Il est surplombé d’un syntagme d’esthétique sobre, « Les grands succès de la bande dessinée ». Au-dessous du titre, l’indication que ceci est le premier volet d’une série avec « tome I » écrit en capitales ; le tracé, sans empattement, est moderne. Plus bas, « La véritable vie par Liquois », en lettres anglaises. Enfin, il est signalé en caractères modernes que cette bande dessinée est « d’après les mémoires authentiques rédigées par Courtilz de Sandras (fin du XVII^e siècle) ». ¹³² En bas à gauche de la couverture se trouve une vignette sur

¹³² Selon la classification Thibaudeau, le titre est de type “romain elzévir”, à savoir, les empattements sont triangulaires. Avec leur sobriété, “Les grands succès de la bande dessinée” et la phrase “d’après les mémoires authentiques rédigés par Courtilz de Sandras” se rangent dans la catégorie “didot” : ils sont d’apparence moderne, faisant ressortir le titre.

laquelle figure le nom de la maison d'édition, « Prifa » ; à droite, le prix de la bande dessinée. La lecture de la couverture se fait de manière triangulaire. En effet, l'œil est d'abord attiré vers le titre, grâce à son tracé et à sa graisse. Malgré les efforts de diversification typographique, le regard balaie les lignes inférieures pour se diriger directement vers un encadré où figurent trois mousquetaires, buvant autour d'une table. Enfin, il est amené hors de l'encadré vers d'Artagnan en pieds, dont la haute taille tient les deux tiers de la page. Les couleurs dominantes sont le bleu, avec les casques des mousquetaires ; l'orange, qui constitue le fond de la couverture ; le jaune, qui tient lieu de fond de l'encadré et qui apparaît aussi sur la croix des mousquetaires ; le brun, avec les couvre-chefs, les bottes, la table, les chaises et l'osier de la dame-jeanne.

Bien qu'ils convergent vers les mêmes personnages, les messages linguistique et iconique entrent en opposition. En effet, la bande dessinée réfute son affiliation avec Dumas et affirme privilégier la véracité historique : « d'après les mémoires authentiques rédigées par Courtilz de Sandras (fin du XVII^e siècle) ». La précision de l'époque de Courtilz renforce le souci d'exactitude historique de Liquois. Ironiquement, le sous-titre trahit doublement l'auteur de D'Artagnan : l'ouvrage de Courtilz est depuis longtemps reconnu comme apocryphe et n'apportant rien à l'histoire. Par ailleurs, l'encadré ne se réfère pas à Courtilz mais bien au roman de Dumas : on y voit Athos, Porthos et Aramis, devisant autour d'une table sur laquelle reposent trois verres et un pichet de vin. Sous elle et en premier plan de l'image, une dame-jeanne voisinant avec l'épée de l'un des compagnons. Or, l'importance du vin, capitale dans le roman, est absente des Mémoires de Monsieur d'Artagnan. L'image représentant Athos, Porthos et Aramis évoque le dialogue, et le dialogue lié à la dive bouteille, puisqu'ils discutent en se désaltérant. Alors que le protagoniste du centre parle, la main levée, comme s'il énonçait des paroles importantes, ses deux compagnons l'écoutent, attentifs : ils sont penchés en avant, buvant

ses paroles. Tous trois entourent la table et tous trois sont de taille identique, laissant entendre qu'ils participent également à leur discussion. Discussion et égalité : on pense au vote dans le roman de Dumas, sa fonction au sein du microcosme démocratique des Mousquetaires, et aux décisions qu'ils prennent en commun contre Richelieu. En effet, leur combativité et leur antagonisme sont mis en valeur par l'épée qui est au premier plan. Les propriétés dionysiaques des mousquetaires sont d'autant plus évidentes par la disposition des personnages : au centre de l'image, la table, ses gobelets et sa bouteille. Athos, Porthos et Aramis gravitent autour d'elle, et forment un cercle serré, évoquant leur union. Celle-ci est d'ailleurs renforcée par les couleurs partagées des mousquetaires, entre le rouge de leur plume et du vin qu'ils consomment ensemble, le bleu de leur casaque et le brun du cuir de leurs bottes. Le cercle des quatre amis est fermé par la dame-jeanne avec l'épée qui la touche et qui lui est associée. Objets et personnages forment un cercle où se mêlent les notions d'*union*, de *démocratie*, de *vin* et de *lutte* (et par extension, de *l'antagonisme politique*)

Bien que le message de la couverture renvoie non à Courtilz, comme elle le clame, mais à un phénomène culturel connu de tous, il n'est pas besoin d'être au fait de celui-ci ni d'avoir lu le roman de Dumas pour percevoir les quatre propriétés S-nécessaires utilisées ici. En effet, elles sont évocatrices, et tout destinataire découvrant ici les quatre protagonistes pour la première fois est capable de les percevoir. Par son caractère explicite, la couverture peut avoir une fonction « épistémique », c'est-à-dire qu'elle permet non plus le simple processus de la reconnaissance, mais elle devient « outil de connaissance » des héros, au même titre que les films et tout autre avatar. Ainsi, la couverture de Liquois confirme nos hypothèses émises dans le deuxième chapitre, à savoir, qu'un simple message visuel peut dépasser le type auquel il se rapporte.

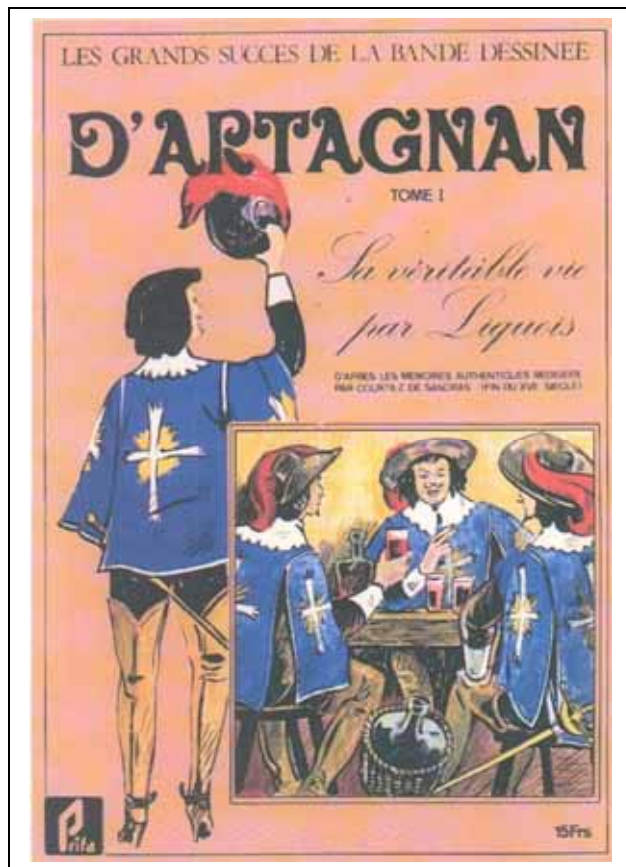


Fig. 17 : D'Artagnan d'Auguste Liqueois (<http://www.pastichesdumas.com/index.html>)

Los Tres Mosqueteros de Carlos R. Soria et Chiqui de la Fuente (Espagne, 1982) possède une couverture haute en couleurs. Prenant toute la page, l'image représente, en son centre, quatre compagnons marchant le long d'une rue. Les teintes sont vives, avec la dominance de bleu, de vert et de jaune des vêtements des personnages qui se détachent sur le fond orangé et bleu. Pourtant, c'est d'abord vers le titre que le regard se dirige : en grosses lettres capitales et en caractères gras, il est difficilement classable selon les critères de Thibaudeau, tant ses lettres sont de courbes et de crochets. Il est d'autant plus remarquable qu'il contraste avec le nom d'Alexandre Dumas qui le surplombe, et ceux des dessinateurs et auteurs qui lui succèdent : ils sont d'apparence moderne (étant sans empatement) et mettent en valeur son apparence ancienne.

La lecture du message visuel se fait de manière descendante : après avoir pris connaissance du titre, le regard se dirige alors vers les personnages.

La posture de ces derniers renvoie explicitement à une scène particulière du roman de Dumas : celle où, après avoir défait les gardes du Cardinal, les quatre amis sont « enlacés, tenant toute la longueur de la rue » (77). En effet, l'illustration montre d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis bras dessus, bras dessous, souriant du sourire du vainqueur, comme le confirment les épées tenues par Aramis : dépassant le nombre des amis, puisqu'elles sont cinq, on devine qu'elles sont les trophées récoltés après le combat du quatuor. Marchant d'un même pas, en un rang serré, les compagnons illustrent l'*union*. Celle-ci est d'ailleurs renforcée par les tons de leurs habits. En effet, nonobstant la diversité de leur tenue vestimentaire, chacun porte les couleurs bleue et verte : les teintes azurées se retrouvent tant dans les culottes et casaques d'Athos et d'Aramis que dans la collerette de Porthos, le béret et le pantalon de d'Artagnan. Les chemises d'Athos et d'Aramis sont vertes, de même que le col du Gascon et les falbalas de Porthos. Avec la posture et les couleurs communes portées par les personnages, l'accent est donc mis sur l'*union*. Cette dernière est elle-même mise en valeur par la diversité des protagonistes. En effet, leurs physiques sont très variés et ne correspondent pas toujours au roman de Dumas : d'Artagnan est roux et par sa maigreur, il semble plus jeune que les autres ; Porthos, reconnaissable à sa stature plus élevée, est blond, et sa bedaine est le seul élément de l'illustration qui évoque l'appétit, l'abondance de la chère et par eux, le *festin* ; Athos, brun, a un visage carré et le sourire franc ; Aramis, enfin, se caractérise par sa minceur. Bien que la couverture utilise le processus de la reconnaissance en revêtant Aramis et Athos de la casaque des mousquetaires, bien que l'image soit l'illustration du chapitre cinq, il n'est pas besoin d'avoir lu le roman pour comprendre la nature de l'alliance de ceux que l'on nomme « les

inséparables » : les épées qu'Arakis brandit à bout de bras montre que leur amitié est basée non seulement sur l'amitié, mais encore sur la lutte. L'illustration reprend donc trois propriétés S-nécessaires du roman : *l'union*, la *pluralité* (qui suggère la *démocratie*) et l'*antagonisme*.

Comme la couverture de Liqueois, elle peut tant jouer de la reconnaissance que se constituer outil de connaissance.

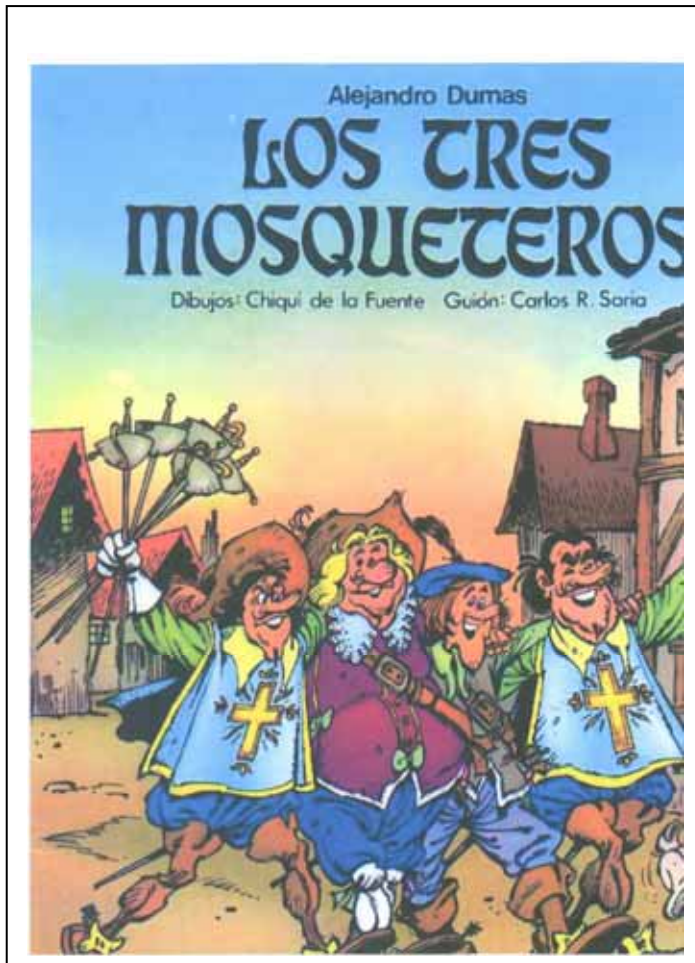


Fig. 18 : Los tres mosqueteros de Soria et de la Fuente (<http://www.pastichesdumas.com/index.html>)

Prenons enfin The Three Musketeers de Malcolm Kildale (USA, 1940). La couverture étant composée d'une multitude d'éléments, sa lecture tend à se disperser, comme si l'image

manquait d'organisation et empêchait le regard d'effectuer un parcours « méthodique ». Le premier tiers de l'image contient différents messages linguistiques : en haut à gauche, une vignette jaune se détachant d'un fond vert et indiquant la collection : « Classics illustrated ». En caractères gras, le nom commun est à caractères quadrangulaires ; ses jambages supérieurs et inférieurs sont à angle droit et de la même graisse que les fûts principaux des lettres, le rendant particulièrement remarquable.¹³³ L'adjectif, moins visible, est cependant mis en valeur parce qu'il est en italiques. Le nom de la collection est complété à droite : sur le fond vert, il est écrit à la manière d'un coup de tampon en petites lettres modernes et blanches « Featuring stories by the world's greatest authors ». Après la présentation de la collection, celle de l'histoire contenue dans l'album : un bandeau orangé sert de support à une petite vignette à gauche, en forme de livre ouvert, sur laquelle figure « No 1 ». Suit le titre de l'ouvrage : « The Three Musketeers ». Ici encore, les caractères gras sont d'usage, et les lettres rondes et crochues consistent en des capitales. Déjà rendue possible par l'esthétique et la grosseur des caractères, la visibilité du titre est accentuée par des vignettes représentant des pampres stylisés derrière le -t de « Three » et le -m de « Musketeers », ces deux lettres étant de couleur rose et se détachant sur un fond jaune. En dessous de l'intitulé et occupant les deux tiers de la page se trouvent les signes iconiques. Occupant toute la largeur de la page, une image représente un duel entre deux hommes. A l'arrière-plan deux hommes se battent à l'épée. Aux quatre coins de l'illustration, il y a quatre médaillons sur lesquelles figurent quatre portraits. Au-dessus de chaque visage, les noms de d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis sont inscrits sur de petits bandeaux en formes de parchemins. Enfin, en bas de l'image, entre les médaillons de Porthos et d'Aramis, le nom d'Alexandre Dumas est inscrit en hautes lettres capitales, fines et à empattements sur un autre bandeau, lui aussi en forme de parchemin. Devant cette multitude d'éléments, l'œil est d'abord

¹³³ Il s'agit, selon Thibaudeau, de la typographie « égyptienne ».

attiré par le titre « the Three Musketeers », si notoire, pour descendre vers les personnages centraux, pour remonter ensuite vers les « Classics Illustrated », pour enfin se disperser vers les quatre médaillons.

De toute évidence, les messages linguistiques sont particulièrement mis en valeur par leur type de présentation et leur mise en page. Avec les parchemins, les vignettes, leurs pampres, les caractères du titre, le bandeau qui lui sert de support et qui est édenté, c'est l'ancienneté qui est suggérée. Alliée à la posture des personnages, courbés en avant et se battant à l'épée au centre de l'image, le ton de la bande dessinée est donné : elle traitera d'un récit historique et d'aventures. Pourtant, un autre message ressort de l'illustration. L'intitulé indique que l'histoire sera au sujet des trois mousquetaires et en cela, il canalise la lecture de l'image : celle-ci présente ce qui unit les personnages. Alors que les figures de l'illustration centrale ne sont pas reconnaissables, on leur associe d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis du fait que leurs médaillons encadrent l'action. La notion de lutte leur est ainsi attribuée. Par ailleurs, contrairement à la bande dessinée de Liquois mais similairement aux Tres Mosqueteros, les quatre compagnons jouent un rôle identique. D'Artagnan n'est pas en retrait ni mis en avant : il est présenté de la même façon que ses frères d'armes. Il y a *égalité*. Celle-ci est d'ailleurs renforcée par l'habillement des personnages : chapeaux, plumes et cols sont identiques. En revanche, comme chez de la Fuentes et Soria, la pluralité des amis est signalée par leur aspect physique : d'Artagnan est roux et imberbe ; Athos, dont la chevelure est noir bleuté, porte la royale ; Aramis est blond et Porthos brun. Ainsi, la diversité des compagnons est signalée en juxtaposition avec leur égalité amenant, comme dans le roman, à l'idée de démocratie, ou plutôt de microcosme démocratique : les quatre héros étant présentés ensemble et sous le titre des « Trois Mousquetaires », on se doute qu'ils sont proches et qu'ils appartiennent à un même

groupe. Bien que les messages plastiques, iconiques et linguistiques soient fort différents de ceux qu'utilisent de la Fuentes et Soria, Kildale attribue au quatuor les mêmes traits. *Diversité, égalité, démocratie, union, et lutte*, voici encore des propriétés S-nécessaires prises chez Dumas et retransmises au public.

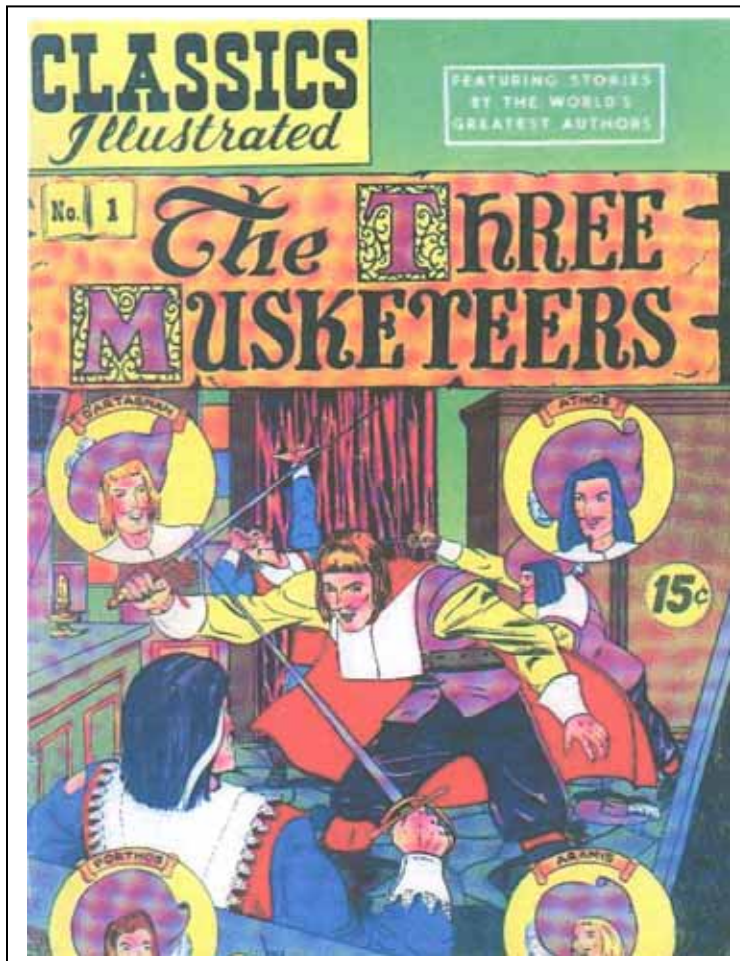


Fig. 19 : The Three Musketeers de Malcolm Kildale (<http://www.pastichesdumas.com/index.html>)

Les bandes dessinées mettent en exergue les mêmes traits des héros que les films ; ils se réfèrent à eux sous la forme d'un type tronqué. Comme les couvertures sont des représentations iconiques, elles confirment ce que nous avons suggéré dans le deuxième chapitre, à savoir : les

propriétés des héros peuvent voyager librement d'un contenu à un autre (ici du roman de Dumas à une image), montrant par là qu'elles ne sont pas enfermées dans le récit. Ce dernier n'est donc pas le code par excellence. Les illustrations que nous venons d'examiner représentent les héros sous la forme d'un type tronqué, certes, mais les propriétés S-nécessaires (ou contenus nucléaires) restent nombreuses, beaucoup plus nombreuses que dans d'autres icônes, telles que des effigies de grands magasins ou des illustrations journalistiques. Deux questions se posent : peut-on supposer que les couvertures de bandes dessinées perpétuent davantage de caractéristiques S-nécessaires des héros, parce qu'elles reposent et sont annonciatrices d'une instance narrative ? En ce cas, l'hypothèse émise dans le chapitre deux serait invalidée puisque les propriétés du héros ne sauraient jamais devenir complètement indépendantes du récit et passer d'un contenant à un autre. 2. Y-a-t-il déperdition de contenus nucléaires avec les représentations qui s'éloignent, par la nature visuelle de leur support, du récit, c'est-à-dire, y a-t-il en fin de compte diminution du type cognitif ? Pour répondre à la première question, les affiches cinématographiques qui, elles aussi, annoncent un récit, sont beaucoup plus réductrices que les couvertures de bandes dessinées : les quelques affiches de films et de spectacles ci-dessous se contentent de montrer trois ou quatre personnages croisant le fer,¹³⁴ et vont même jusqu'à éliminer les héros pour ne garder que les épées. Elles évoquent le serment (« Un pour tous, tous pour un ! ») que les mousquetaires se prêtent après avoir décidé de s'en prendre ensemble au Cardinal, à savoir, l'*union* et l'*antagonisme* des héros. Il est remarquable que dans le roman, les quatre amis ne tirent pas l'épée : ils tendent la main. Commune dans les films et

¹³⁴ On remarque, d'ailleurs, que le nombre des héros n'a pas d'importance: qu'ils soient trois ou quatre ne fait aucune différence. L'affiche du film de Fred Niblo (fig. 11) joue de la confusion entre les chiffres : le titre original du film, *The Three Musketeers*, entre en contraste avec l'image où sont représentés quatre personnages; en cela, il se fait l'écho du roman de Dumas. Toutefois, la traduction allemande tente de se dégager de l'oscillation entre trois et quatre en traduisant le titre par *Der Vierte Musketier*, soit le "quatrième" mousquetaire. Bien que ce titre se concentre sur d'Artagnan, il poursuit le contraste: qui, des quatre mousquetaires de l'image, est le "quatrième"? Parce que le Gascon n'est pas discernable du groupe, le titre allemand met l'accent sur la fusion des quatre amis, et sur l'interchangeabilité qui lui est inhérente (voir chapitre cinq).

très présente dans les affiches et autres évocations des héros, cette image qui ne vient pas de Dumas mais des occurrences de son livre, montre d'abord l'indépendance de l'image par rapport au récit fondateur. Elle montre encore, par son pouvoir évocateur, qu'elle est plus qu'une icône : elle est un symbole.

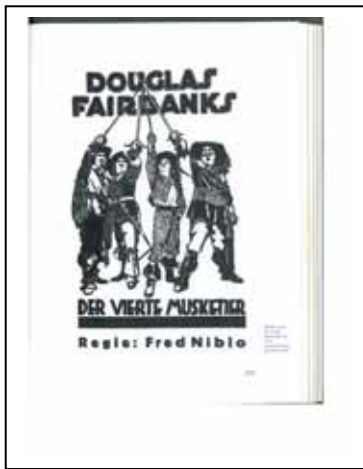


Fig. 20 : Affiche du film de Fred Niblo, 1921

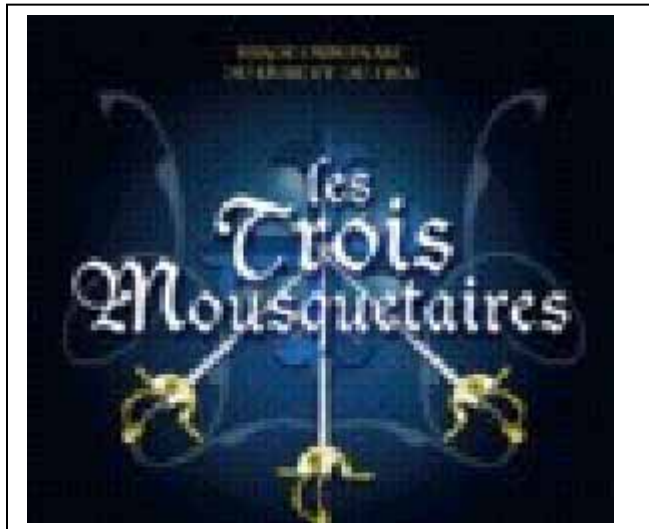


Fig. 21 : Affiche de la version restaurée d'Henri Diamant-Berger, 1921 (<http://www.dumaspere.com>)

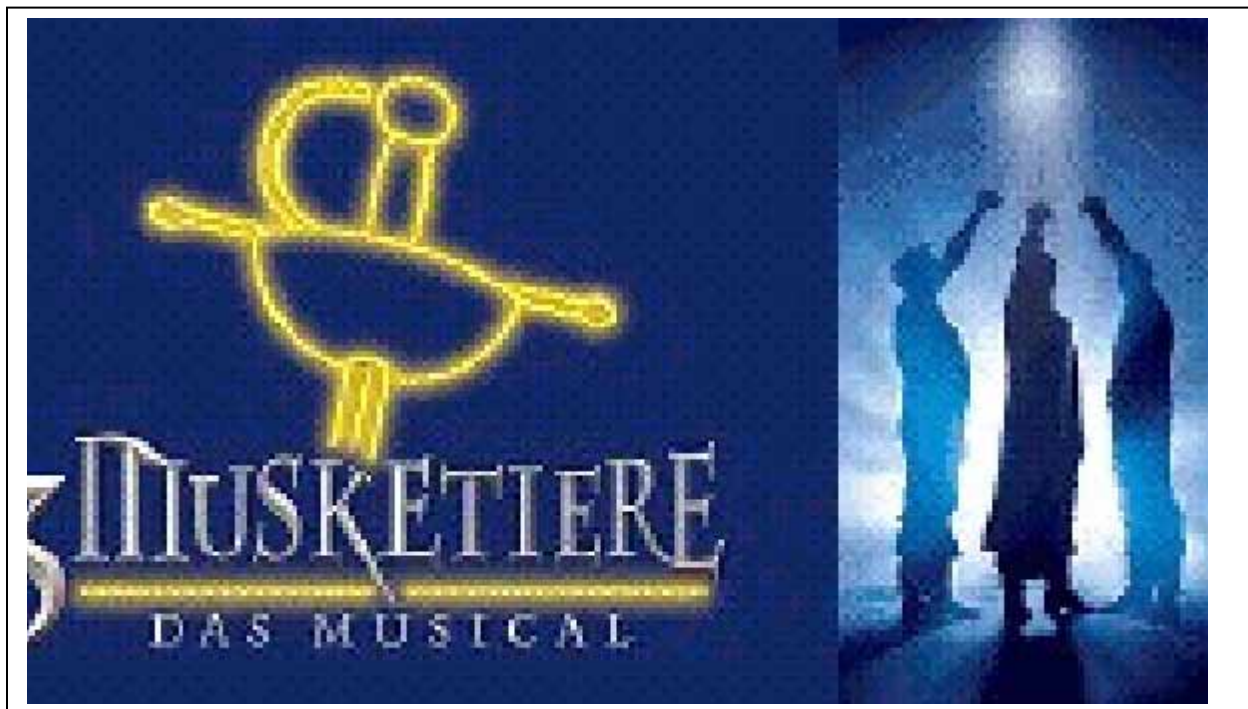


Fig. 22 : Affiche de la comédie musicale « 3 Musketiere : das Musical » au théâtre des Westens, Berlin, 2005 (<http://www.dumaspere.com>)

La notion du symbole nous permet de répondre à la deuxième question. Les films, les couvertures de bandes dessinées, puis les affiches de films et de spectacles révèlent que les musquetaires sont représentés d'une manière de plus en plus réduite, pouvant limiter le type cognitif collectif à quelques propriétés S-nécessaires, selon qu'on prend connaissance des quatre héros par un moyen visuel. Ainsi le montre l'effigie des magasins Intermarché. La figure 14 représente deux logos de la chaîne. Dans celui de gauche, le message iconique surplombe le signe linguistique. Ce dernier consiste en un mot : « Intermarché », en caractères modernes (puisqu'il est sans empattements) et divisé en deux couleurs : inter- est en rouge tandis que -marché est en brun. L'illustration reprend les teintes de la marque. La silhouette des musquetaires est en brun, et leurs chapeaux et la croix de leur casaque sont en rouge. Les soldats, l'épée au poing,

sont en rang et par un effet visuel, ils semblent multipliés à l'infini. Dans le logo de droite, le signe iconique est dans un médaillon de la forme d'un hexagone, et sa représentation des mousquetaires utilise le même procédé optique et les mêmes tons. En dessous, le nom Intermarché bicolore surplombe une information supplémentaire : « les mousquetaires ». Dans une effigie comme dans l'autre, l'alignement suggère l'égalité et les armes la lutte. L'illustration de droite évoque aussi, par la forme de son médaillon, une idée supplémentaire, celle de la France, souvent désignée comme l'« Hexagone ».

Il faut aller sur le site internet pour trouver une explication à l'illustration : « l'alignement des personnages évoque : l'égalité qui apporte 'le mieux-être au plus grand nombre mais aussi un point de vente rationnel et bien ordonné'. Les épées illustrent l'idée de se battre pour des prix compétitifs » (<http://www.groupepedesmousquetaires.com/qui/1969.htm?d=3&sd=-1>). Pour le consommateur, la relation entre les produits frais et les héros dumasiens peut être difficilement tirée, d'autant que la légende, laconique, n'apporte aucune précision. Cependant, l'égalité et le combat se dégagent de l'image, ils nous renvoient aux « mousquetaires », c'est-à-dire qu'ils jouent par là même avec nos connaissances et notre type cognitif pré-existant. Ainsi, plutôt que de réduire les héros à deux propriétés S-nécessaires, le logo montre qu'il est porteur d'un contenu qui va bien au-delà de ces deux caractéristiques qui nous sont transmises. Jouant de la synecdoque, il suscite le public, ouvre son champ, le poussant à établir des relations avec le roman de Dumas ou ses avatars : il interagit avec les autres représentations du mythe, nous faisant percevoir par là même (consciemment ou non) toute l'ampleur du mythe littéraire, la dimension mythique des héros, leurs traits saillants et la manière dont ils s'inscrivent dans l'imaginaire collectif et le paysage culturel.



Fig. 23 : Logo des magasins Intermarché

Dans le même sens que le logo Intermarché, les illustrations journalistiques et les faits de langues jouent de nos connaissances des quatre héros, et notamment, des propriétés de *l'union* et de *l'antagonisme*. Les images ci-dessous évoquent les mousquetaires par la tenue et l'action des personnages qu'elles présentent. Dans l'une, au premier plan, le ministre de l'Intérieur, Nicolas Sarkozy, porte la casaque des mousquetaires et croise le fer contre Jacques Chirac, lui-même vêtu à la mode du XVII^e siècle ; le drapeau français flotte au loin. Dans l'autre, trois personnages féminins qui se battent en duel contre un quatrième. Ici, pas d'uniforme : leurs chemises bleues et leurs bottes en sont l'écho. Leurs longs cheveux ainsi que leurs talons hauts évoquent la féminité, non en référence à l'ambiguïté sexuelle de d'Artagnan et d'Aramis mais bien plutôt, comme l'indique le sous-titre qui fait office de légende, aux défenses immunitaires, un terme féminin. Il y a là deux hommes faisant partie d'un même gouvernement et qui devraient lutter pour une cause commune. Celle-ci est suggérée par le drapeau tricolore, mais elle est aussi renforcée par la similitude des deux personnages qui se partagent une même mode.

Alors que tout les rapproche, ils se battent en duel, et la France, dont les couleurs sont serrées entre la garde des épées, est victime de la dissension des deux politiciens. Et il y a là, encore, des défenses immunitaires qui « se trompent de camp », comme l'indique le message linguistique, en attaquant les propres cellules de l'organisme humain. Les illustrations jouent ici de notre type cognitif des héros pour montrer d'une manière percutante l'idée de désunion là où il devrait y avoir des relations fusionnelles (et se font l'écho lointain du *pharmakon*) ; l'épée qui n'est plus pointée en l'air ni tournée vers l'extérieur montre que l'antagonisme des mousquetaires est orienté vers leur quatuor : leur groupe connaît une rivalité interne.



Fig. 24 : Illustration issue de The Economist, septembre 2004



Fig. 25 : Illustration issue de Bien-être et santé, juillet-août 2004

Idem pour l'expression « Les (Trois) Mousquetaires » aujourd'hui passée dans la langue et qui désigne tout groupe de trois ou quatre personnes se battant ensemble pour une même cause, soit l'union et l'antagonisme. Ainsi, chaque année et à l'occasion de l'open de tennis de Paris, les commentateurs sportifs ne manquent pas de se référer aux « mousquetaires » du tennis : en 1927, les joueurs de tennis Cochet, Lacoste, Borotra et Brugnon remportèrent la coupe Davis à Philadelphie. Pour leur défense du titre l'année suivante, la France fit bâtir le stade Roland Garros. Depuis, les journalistes évoquent leurs exploits dès l'ouverture des matchs, en guise d'explication historique et peut-être aussi pour faire rêver le public français, avide de victoires sportives. En 2004, Radio Canada commentait la participation d'athlètes féminins aux jeux Olympiques : « A l'image des trois mousquetaires, les membres de l'équipe canadienne féminine d'épée à Athènes étaient en fait quatre ». Aux Etats-Unis, cette expression désigna

dans les années trente trois juges de la Cour Suprême, Louis Brandeis, Benjamin N. Cardozo, and Harlan Fiske Stone, qui soutinrent le New Deal de Théodore Roosevelt envers et contre tous ; l'histoire a retenu sous cette appellation le trio, qui devint bientôt un quatuor avec l'arrivée d'Owen J. Roberts, sous cette appellation. C'est aussi Jacques Chirac qui, dans son allocution à la communauté acadienne en 1999, évoque une délégation qui rencontra le général de Gaulle pour développer la coopération francophone : « Je le redis, ils étaient quatre, comme les trois mousquetaires ». C'est encore Silvio Berlusconi qui explique en 2003 comment son parti gardera la majorité : « saremo i tre moschettieri ».¹³⁵ Ou c'est enfin le journal espagnol qui, en 2005, désigne trois politiciens de l'opposition, Mariano Rajoy, Angel Auber e Eduardo Zaplana, comme « los tres mosqueteros »

(http://blogs.periodistadigital.com/politica.php/2005/10/26/session_de_tarde_los_tres_mosqueteros). Les exemples sont infinis : il suffit de faire une recherche rapide sur Google.com et taper dans diverses langues « trois mousquetaires » pour les trouver insérés dans une multitude d'articles où ils ont fonction d'expression, et d'expression qui exprime l'union et l'antagonisme.

Comme les représentation iconiques, telles que les affiches de cinéma, le logo d'Intermarché et les illustrations journalistiques, l'expression des « trois mousquetaires » se réduit à deux propriétés S-nécessaires. Nous avons suggéré que plutôt que de réduire notre type cognitif du quatuor, ces manifestations nous renvoie à lui dans toutes ses formes, qu'il s'agisse du roman de Dumas ou de ses avatars. Par ailleurs, on remarque que l'expression des « (trois) mousquetaires » existe dans de nombreuses langues, preuve que le quatuor a dépassé les

¹³⁵ Et de renforcer son argument (et le nôtre) en disant : « dobbiamo restare uniti sulla nostra comune missione [...] Abbiamo spade diverse ma combattiamo uno per tutti e tutti per uno. L'unità è un valore-chiave” (www.repubblica.it/2003/j/sezioni/politica/polo/liberal/liberal/html).

frontières de la France : le type cognitif collectif semble international, du moins dans les pays occidentaux.

Conclusion

Depuis plus de cent cinquante ans, les Mousquetaires sont fêtés à travers une multitude d'occurrences, qu'elles soient filmiques, romanesques, iconiques ou langagières. Il existe de nombreux avatars musicaux que nous n'avons pas évoqués, avec par exemple, Bernard Michel, Henri Salvador ou encore la quadrille « D'Artagnan ou les Trois Mousquetaires » d'Alfred Musard fils (voir aussi [p pages/Musique.html](#)). Avec le bicentenaire d'Alexandre Dumas, on a pu voir comment la renommée de ses héros a permis de légitimer sa panthéonisation. Sa fonction d'auteur mise à mal, il fallait le réhabiliter avec des protagonistes connus de tous : d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis. Le rôle qu'on leur a fait jouer dans la cérémonie est indicatif de leur impact social et de leur décalage par rapport à leur auteur et à leur récit premier : tandis que leur créateur gît dans la pénombre, ils sont exposés au grand jour, éblouissants, se propageant encore et toujours dans le paysage culturel où, depuis longtemps, ils font preuve d'omniprésence. Toujours repris et remaniés par les ré-écritures, les Mousquetaires s'émancipent de leur auteur et du texte originel : on lit moins le roman qu'on ne prend connaissance des héros par les avatars, et de ce fait, on en vient à dissocier leur nom de celui de Dumas. Il suffisait donc d'évoquer par l'image tout ce que l'imaginaire collectif a retenu du quatuor, d'assimiler celui-ci à l'écrivain pour rendre à ce dernier son statut d'artiste, et d'artiste reconnu. C'est dire l'importance des avatars dans le mythe : tandis que les héros sont issus de la plume de Dumas, ce sont les occurrences qui les diffusent, qui les maintiennent dans l'environnement et dans les mémoires ; elles sont souvent le seul moyen par lequel le public

vient à connaître le quatuor. Le sondage des élèves de Bellignat et d'Oyonnax le montre : la lecture de Dumas passe loin après les films, les dessins animés et les bandes dessinées.

Avec les tokens qui précèdent le roman, nous nous sommes intéressée aux avatars des Mousquetaires. Leur pluralité narrative nous a permis d'avancer que le référent des Mousquetaires est mouvant avec le récit. En revanche, il est stable lorsqu'il s'agit de leurs caractéristiques : reprenant les propriétés essentielles et S-nécessaires du roman de Dumas – le récit premier a donc son utilité –, elles sont perpétuées dans toute sorte d'occurrence, cinématographique, iconique ou verbale. Les consciences créatrices qui se chargent de les transmettre sont plus que *modèles* et *restreintes* (selon notre définition proposée dans le deuxième chapitre) : elles ont non seulement été capables de repérer les traits conventionnels des quatre héros, mais elles ont encore été en mesure de les reproduire, même si c'est sous la forme d'un type tronqué. Toujours re-présentées aux consommateurs, les caractéristiques des quatre compagnons font partie de l'environnement culturel : elles deviennent des contenus nucléaires publics. Ainsi, les consommateurs n'ont d'autre choix que de les remarquer (ils constituent donc un lectorat modèle restreint) et de se construire un type cognitif collectif. Nous avons vu, dans le deuxième chapitre, que certains voient un oxymore dans le terme de « mythe littéraire ». La notion de type cognitif public renforce, au contraire, la cohérence de cette appellation. Même en étant souvent réduit à deux caractéristiques dionysiaques, celles de l'union et de l'antagonisme, l'image (visuelle, mentale ou langagière) des « Trois Mousquetaires » est loin de témoigner d'une déperdition de sens : au contraire, elle renvoie au mythe dans son intégralité avec toutes ses facettes ; elle agit telle une synecdoque.

La présence des Mousquetaires dans le paysage culturel, l'évocation de leur dimension sur une simple figure de style indique que les quatre compagnons sont devenus convention : tout

le monde les connaît, véritablement, sur la base d'un type tronqué ou (beaucoup plus rarement) de nom uniquement ; comme l'a montré le sondage auprès des lycéens de l'Ain, d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis ne sauraient être obscurs. Par ailleurs, la façon dont les avatars maintiennent la référence des Mousquetaires dans l'environnement social montre que la survie du mythe littéraire dépend d'eux : il suffit que les héros cessent d'être recréés pour qu'ils disparaissent de l'aire publique, c'est-à-dire, pour que le type cognitif collectif soit brisé et que de mythe littéraire, les Mousquetaires ne redeviennent de simples protagonistes romanesques. Pour cela, il faut d'abord que les propriétés dionysiaques dont ils sont porteurs n'exercent plus aucune fascination auprès du public. La pléthore de reprises filmiques et de représentations iconiques prouve que les traits conventionnels séduisent toujours autant leur public et que l'engouement de ce dernier pour le quatuor de Dumas est loin de s'éteindre.

Conclusion générale

Avec la séduction qu'il opère sur le milieu social, la manière dont il fascine et inspire les consciences créatrices qui se chargent de le reproduire et de le maintenir dans le paysage culturel, Les Trois Mousquetaires d'Alexandre Dumas est véritablement un mythe littéraire, sans toutefois correspondre à l'approche comparatiste. En effet, depuis des décennies, celle-ci tente de définir le mythe littéraire. Malgré ses efforts, les réponses apportées restent partielles et limitatives, cela à cause de la perspective anthropologique qui a été privilégiée. L'objet d'étude reste alors dans une zone d'ombre. D'abord, parce que la désignation de celui-ci est prétendument oxymoronique : le mythe s'opposerait au littéraire, et de ce fait, le terme de « mythe littéraire » serait incohérent. Ensuite, parce que le mythe littéraire se réduirait à une histoire dont l'essence repose sur la narrativité et sur l'éclairage ethno-religieux, c'est-à-dire qu'il serait en aval du mythe. Enfin, parce qu'il désignerait tant la reprise littéraire d'un mythe fondateur que le texte premier d'un phénomène social récent.

D'autres perspectives ont ouvert notre champ d'étude avec la transtextualité, l'exploration d'un lectorat idéal et l'évocation des ré-écritures du mythe littéraire, comme le cinéma ou les bandes dessinées, ou encore les formes autres que narratives, comme l'édition, les icônes, et les manifestations sociales et culturelles. La « mythodologie » nous a aussi permis de mieux comprendre l'approche d'un mythe littéraire : avec la mythocritique, la recherche se focalise sur le texte. La mythanalyse est la prolongation de cette école : elle reprend son étude herméneutique pour examiner l'impact du mythe littéraire dans la société. Toutes ces optiques ont souvent consisté en des suggestions qui n'ont jamais été développées comme elles le méritaient, ou en des visions idéalistes et irréalisables, telle la mythanalyse de Durand. Toutefois, avec leurs carences et dans leur diversité, elles nous ont amenée à reconsidérer la

nature du mythe littéraire, et ceci dans l'espoir de comprendre pourquoi et en quoi les Mousquetaires correspondent à cette désignation.

Devant la multitude d'avatars du roman de Dumas, plusieurs questions se sont d'emblée présentées à nous : quel est le rôle des occurrences dans le mythe littéraire ? Et par conséquent, quelle importance doit-on accorder au texte premier, tant décrié par nombre de comparatistes ? Comment percevons-nous ce phénomène : par ses occurrences ou par le texte fondateur ? Qu'est-ce qui séduit le plus, le récit ou les personnages ? Comment et pourquoi le public est-il fasciné collectivement ? Enfin, un très grand nombre de caractéristiques bachiques présentes dans le récit nous avait troublée. Plusieurs approches théoriques nous ont permis d'apporter des réponses, notamment celles d'Umberto Eco avec la sémiologie et la sémiologie perceptive. Nous nous sommes aussi servi de la perspective sociologique comme point d'appui mais nous ne l'avons pas développée. Ceci reste un travail à faire. Alors que les comparatistes privilégient la production narrative et rejettent, pour la plupart, l'existence d'un texte fondateur, les avatars nous semblent d'une importance capitale : sans eux, on ne saurait parler de « mythe » littéraire mais simplement de « texte ». Avec eux, la référence au mythe littéraire est rendue constante. En outre, c'est souvent grâce à eux (puisqu'ils sont disséminés dans le paysage culturel) que le public découvre les héros et leurs aventures : ils se substituent alors au texte premier. Ils possèdent des points en commun mais aussi, selon les versions, beaucoup de variations. En effet, il est parfois impossible de reconnaître les récits. Le référent est alors mis à mal. Toutefois, des constantes relient les occurrences entre elles, permettant au mythe littéraire de former un ensemble cohérent. Ces invariants sont rattachés aux protagonistes, ils sont issus du texte premier et les consciences créatrices, fascinées, les ont repris et reproduits. Avec eux, le

public est en mesure de se construire un type cognitif statique des héros, rendant ainsi le référent stable.

Quelles sont ces constantes ? Pour quelles raisons fascinent-elles les artistes et le public ? Issues du récit primordial, elles se rattachent aux héros et lui permettent de se mouvoir d'un support à un autre. En revanche, elles puisent leur pouvoir de séduction dans une source extérieure au texte et à ses avatars, à savoir, dans une convention. Celle-ci correspond à un mythe, une idéologie ou une image-force, soit, comme l'ont suggéré les sociologues, à un phénomène ayant un pouvoir séducteur et fédérateur. Tout mythe, toute idéologie et toute image-force est sujet aux changements sociaux, ce qui veut dire qu'à tout moment, il peut être abandonné. Aussi le rôle du lectorat est-il essentiel : tant que le consensus fait partie de son paysage culturel, il reconnaît au héros sa dimension mythique. Mais il suffit que la convention tombe dans l'oubli pour que le protagoniste perde de sa force et ne représente plus rien aux yeux du public. Ce dernier peut reconnaître la convention de manière explicite ; il peut aussi être incapable de la nommer mais se trouver en mesure de la percevoir dans le protagoniste et de tomber sous son charme. Dans un cas comme dans l'autre, il collabore pleinement avec le texte. En effet, tout en étant empirique, il est lecteur *modèle* : le texte le produit comme tel. Il force sa coopération à tel point que le public n'a d'autre choix que de repérer les occurrences conventionnelles rattachées aux héros. Lecteur modèle, mais aussi *restreint*, puisqu'il ne saurait remarquer toute la stratégie du texte.

Doté de ses caractéristiques consensuelles, le héros énergisé séduit ses publics, du simple lecteur à l'artiste qui se charge de le re-présenter selon sa sensibilité. Comme le mythe, l'idéologie ou l'image-force qu'il a vampirisé, le protagoniste s'inscrit dans le paysage culturel, il est connu de tous, il fascine. Toujours reproduit, toujours voyageant d'un support à un autre,

toujours présent, il devient une convention à part entière, de plus en plus indépendante de sa source. On le reconnaît non par un récit, mais sur quelques traits qui le caractérisent : sur la base d'un type tronqué. C'est dire combien il fait partie de l'environnement social. Et c'est le cas du quatuor de Dumas, qui est recréé, propagé et perpétué depuis l'année de la publication du roman, en 1844.

Les Mousquetaires, nous l'avons vu, possèdent nombre de caractéristiques bachiques qui leur donne toute leur force. Il fallait ainsi étudier la nature de ces particularités et la manière dont elles se rattachent à eux. Pour cela, il s'agissait d'abord d'explorer le mythe de Dionysos, une tâche difficile car ce mythe est éclaté. Consistant en divers récits et manifestations culturelles, il évolue au gré des sociétés et il n'est pas toujours reconnaissable parce qu'il se cache derrière le masque d'autres conventions. L'étude de son parcours historique nous a permis d'établir plusieurs points. D'abord, que la déité a perdu de son pouvoir ethno-religieux pour ne conserver que sa fonction fédératrice. Ainsi, on ne saurait expliquer le succès des Mousquetaires par la dimension métaphysique des héros, une dimension qu'ils auraient acquise grâce à la perception culturelle du dieu par le public. Par son impact social, Dionysos s'apparente bien plutôt à l'idéologie, laquelle, sans susciter aucun intérêt religieux, correspond à la disposition mentale de son accueil de réception, et se révèle capable de soulever les foules dans un même enthousiasme. D'autre part, avec notre approche historique, nous avons pu voir comment, en dépit des séries de dé-contextualisations et de re-contextualisations, Dionysos conserve certaines constantes de manière implicite ou explicite : ainsi, le vin qu'on lui associe systématiquement par rapport à l'ambiguïté sexuelle, qui est une question très présente dans le corps social, mais qu'on n'attribue plus à la divinité. Témoignant de l'évolution de la mémoire publique, de nombreuses caractéristiques de Dionysos subsistent aujourd'hui. Parce que ce sont elles qui

l'ont porté dans les sociétés des XIX^e, XX^e et XXI^e siècles, elles prouvent que ce n'est pas le récit qui constitue l'essence d'un mythe, mais bien plutôt ses propriétés. Publiques, ces propriétés ont fonction de contenus nucléaires, à savoir, elles permettent à chacun de se former un type cognitif du dieu. Ce sont ces mêmes caractéristiques qui se rattachent aux héros de Dumas. Elles permettent au lectorat de percevoir la convention dans les protagonistes et de trouver à ses derniers une énergie fascinante, une dimension mythique.

Après avoir dégagé les constantes de Bacchus, qui consistaient à l'ambiguïté sexuelle de Dionysos ; l'ordre et le désordre politique et social ; la création et la destruction ; le masque et la révélation, nous nous sommes penchée sur d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis et nous nous sommes intéressée à la manière dont les invariants se rattachaient à eux, selon notre proposition du deuxième chapitre quant aux propriétés essentielles dans le texte premier. A savoir, elles peuvent être attribuées aux héros explicitement ou non, et elles peuvent aussi consister en une caractéristique ou en un acte. Alors qu'elles ne permettent pas l'actualisation de la dimension mythique des personnages, elles ont pour fonction de les désigner, et de servir de base aux rapports S-nécessaires. Indispensables dans le travail de lecture de tout mythe littéraire, elles jouent un rôle primordial dans le roman de Dumas. En effet, à bien considérer les protagonistes, ils ont toutes les caractéristiques des anti-héros. En cela, ils ne devraient, théoriquement, exercer aucune fascination. Aussi, leurs particularités dionysiaques ont-elles double fonction : elles détournent l'attention du public des défauts des personnages pour l'orienter vers des sphères conventionnelles. Comme nous l'avons vu, toutes les propriétés dionysiaques ne sont pas reconnaissables, mais la stratégie textuelle pousse le lecteur à faire un travail d'association entre les propriétés déjà connues et séduisantes, et d'autres traits conventionnels qui étaient jusqu'alors

restés dans une zone d'ombre. Par ailleurs, elle crée des attentes qui poussent le public dans le sens du mythe.

Masquant les défauts de d'Artagnan, d'Athos, de Porthos et d'Aramis, les propriétés essentielles acheminent le lectorat vers la pleine actualisation de leur nature dionysiaque, avec les propriétés S-nécessaires. Le travail préparatoire du texte dote d'abord les quatre compagnons de caractéristiques bachiques sur une base individuelle : d'Artagnan et Aramis oscillent entre la féminité et la masculinité. Athos s'auto-détruit par l'alcool et sombre dans une mort lente alors que le Gascon fait le contrepois par sa jeunesse. D'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis s'adonnent, chacun à sa manière, aux festins et beuveries. De même que, dans un style différent, ils partagent un même goût pour la destruction et la subversion. Les quatre compagnons portent des pseudonymes, jouent de l'apparence et sont détenteurs de secrets. Enfin, Aramis mis à part, aucun ne fait preuve d'éloquence. Toutes ces caractéristiques agissent comme des vecteurs sans toutefois parvenir à actualiser la convention. Les relations S-nécessaires en sont l'aboutissement, grâce au travail de lecture. En effet, le récit s'avère indispensable dans la mesure où il met les personnages en présence les uns avec les autres, leur permettant de s'interdéfinir. C'est ainsi que le public parvient à déterminer les rapports entretenus d'abord entre les quatre compagnons, puis entre leur groupe et le monde extérieur, et de percevoir tout du long leur nature dionysiaque. De la sorte, le microcosme des mousquetaires, son indissolubilité, n'est possible que grâce aux notions de révélation et de démocratie qui amènent d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis à vivre une harmonie collective. Celle-ci permet au public de les envisager comme un héros unique en dépit de leur pluralité. Une fois que l'identité dionysiaque du protagoniste est établie, elle est renforcée par son lien à son entourage. Agissant comme une poche démocratique au cœur d'un contexte monarchique, les mousquetaires sèment, à l'instar de la déité dont ils possèdent

l'énergie, le désordre politique, puis social, c'est-à-dire qu'ils bouleversent ce qui n'est pas bachique. Enfin, ils aboutissent à leur auto-destruction : à la notion de *pharmakon*.

Issues du récit, relatives à une convention extérieure qui s'avoisine à l'idéologie, les propriétés S-nécessaires sont loin des critères de Philippe Sellier selon qui la structure, la brièveté narrative et l'éclairage métaphysique sont indispensables à la production d'un mythe littéraire. Les caractéristiques conventionnelles se rattachant aux protagonistes et à leurs liens leur donnent une dimension telle, qu'elles finissent par produire des héros mythiques. Le public est en mesure de percevoir, dans ces propriétés, le mythe dionysiaque qui énergise le quatuor. Séduisants, et, de ce fait, remarquables, les traits conventionnels sont ceux que les récepteurs retiennent et qui leur permettent de se construire un type cognitif des quatre amis. Parmi les destinataires, on compte le grand public, composé de toutes sortes de communautés, mais aussi les artistes qui ont perpétué les héros de Dumas. Les consciences créatrices ont été séduites par les propriétés dionysiaques des protagonistes et elles les ont perpétuées à leur manière. Ceci revient à dire qu'elles sont plus que *modèles* et *restreintes*, puisqu'elles se sont non seulement prêtées à la stratégie textuelle du roman, mais qu'elles ont encore été capables de reproduire ces traits. Grâce à elles, les propriétés S-nécessaires du quatuor deviennent publiques, elles sont diffusées dans le paysage culturel, agissent en tant que contenus nucléaires et aident à la formation d'un type cognitif collectif. Ici, l'importance du texte fondateur est justifiée, puisque « l'idée » la plus répandue des Mousquetaires provient du roman de Dumas ; même si les récits connaissent d'importantes variations d'un avatar à un autre, même si les héros sont recréés sous la forme d'un type tronqué, les protagonistes préservent la dimension que leur a donné leur premier auteur. Avec la stabilité représentative des personnages (et non des aventures auxquelles ils participent), le référent des Mousquetaires est stable. D'autre part, la présence d'un type

cognitif collectif révèle que le terme de « mythe littéraire » n'est pas oxymoronique. Au contraire, le nom et son épithète se complètent (tout mythe produisant lui-même un type collectif) et donnent à cette appellation toute sa cohérence.

Par ailleurs, bien qu'ils continuent d'être liés à l'œuvre qui leur a donné le jour, d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis s'émancipent de leur créateur. Omniprésents dans l'environnement culturel par les re-présentations dont ils font l'objet, sans cesse perpétués par d'autres artistes, ils sont connus de tous et ils finissent par éclipser leur premier père ; son nom se perd derrière leur notoriété et la multitude de leurs avatars. Le public, lui, montre que les occurrences sont souvent le moyen par lequel il prend connaissance des quatre héros, et il indique par là combien ces derniers ont gagné d'indépendance et de flexibilité, voyageant librement d'un support à un autre. En effet, les propriétés S-nécessaires, devenues contenus nucléaires, se retrouvent dans les reprises tant filmiques, qu'iconiques et langagières, suggérant encore et toujours la même nature dionysiaque du quatuor. On est donc en mesure d'affirmer que le token peut précéder son type et légitimer l'importance des avatars dans le phénomène social qu'est le mythe littéraire. Mais le token est aussi outil de reconnaissance. Pour celui qui connaît déjà les mousquetaires, l'évocation de quelques uns de leurs contenus nucléaires agit à la manière de la synecdoque. Elle renvoie au mythe littéraire dans sa dimension conventionnelle avec tout son pouvoir de séduction.

Dans notre présentation du mythe littéraire et son application sur Les Trois Mousquetaires, plusieurs difficultés se sont présentées et méritent d'être abordées. L'approche sociologique a été évoquée sporadiquement sans jamais être développée. Nous en avons parlé dans le premier chapitre, avec les images-forces et leur impact dans la société ; sans être impliquée dans notre redéfinition du mythe littéraire, puisque nous utilisons les théories d'Eco,

elle pourrait y être décryptée avec la mémoire du mythe et le lectorat ; le chapitre trois l'évoque explicitement dans le voyage historique de Dionysos et sa réception aux XIX^e et XX^e siècles ; enfin, même si le sondage du dernier chapitre n'a aucune prétention scientifique, il relève d'un procédé sociologique. Cette perspective ne pouvait constituer, conjointement à la nôtre, qui s'intéressait à la sémiologie et à la sémiologie perceptive, l'essence de notre étude. Notre champ aurait été démesuré et ingérable. Elle a donc servi d'outil pour nous permettre d'avancer dans nos affirmations. Cependant, elle devrait être davantage exploitée : le mythe littéraire étant un phénomène social, il s'y prêterait (de toute évidence) à merveille, notamment dans les notions de mémoire et d'identité des publics. Si l'hypothèse d'un lecteur modèle restreint est viable, selon nos critères, il serait intéressant de l'identifier. Après tout, il est, comme nous l'avons signalé, « de chair et d'os » : il existe. D'autre part, la pérennité du mythe littéraire dépend de la survie de la convention, et donc des destinataires. Si le mythe, l'idéologie et l'image-force ont été abandonnés ou, plus simplement, oubliés, le public est incapable de saisir la dimension des héros. Le mythe littéraire meurt, et de mythiques, les héros deviennent littéraires. L'approche sociologique permettrait d'établir avec plus de certitude les éléments qui sont à l'origine de la déchéance du mythe littéraire, ou de son apogée.

Par ailleurs, elle éclaircirait quelques problèmes soulevés lors de notre lecture de Pierre Brunel. Le Dictionnaire des Mythes d'aujourd'hui, qu'il dirige, présente, a priori, des phénomènes ou personnages qui relèvent du populaire, des mythologies de Barthes, ou encore du mythe social. En font partie, pêle-mêle, des études de Serge Gainsbourg, de la Saint-Valentin, de la motocyclette, des sorcières et des cigarettes. De prime abord, les objets d'étude ont peu à voir avec le nôtre. Pourtant, la postface de l'ouvrage est troublante. Après avoir annoncé la mort de la religion et décrit le rejet des grands mythes par le public qui ne se reconnaît plus en eux,

Brunel affirme que les thèmes mythiques ne sont pas morts : ils continuent de faire partie du paysage culturel (911-12). Chacun a besoin de « mythes nouveaux », et le comparatiste de citer en exemple Tolkien et Lovecraft. Il explicite encore les mythes « d'aujourd'hui » par leur nature profane et par leur survie qui est imposée par les médias et par les images. La présence de « grands mythes » dans l'environnement et le mode de diffusion des mythes récents présentent des points en commun avec notre étude, d'autant que Brunel illustre son argument par des romans « que lui offrent Lovecraft, ou Tolkien » (910) – on pensera, bien sûr, au Seigneur des Anneaux (1954-55) – dont l'impact sur la société est reconnu, sans toutefois posséder un nombre de reprises filmiques et iconiques comparable aux Mousquetaires. Dès lors, on est en droit de se demander s'il existe des interférences dans les modes de fonctionnement des mythes littéraires et « d'aujourd'hui », tels que ces derniers sont présentés dans la postface. L'étude du contexte d'accueil, de la propagation du mythe par les médias, et sa réception par le public selon une approche sociologique permettrait, peut-être, de tracer une frontière plus nette entre les mythes « d'aujourd'hui » et les mythes littéraires.

Avec toutes les questions qui restent à résoudre, l'approche que nous avons présentée est viable. Elle détermine comment un roman est fondateur de toute une tradition en produisant des héros mythiques. Son champ d'étude est limité. En sont exclus Don Juan, Faust, Tristan et Iseult, Arthur, etc., puisque leur(s) texte(s) fondateur(s) n'est (sont) pas identifié(s). Cependant, elle s'ouvre aux mythes récents tels que Notre-Dame de Paris (1832) ou Frankenstein ou le Prométhée moderne (1818). Leurs auteurs, s'ils ont parfois emprunté quelques éléments à d'autres romans comme Dumas s'est servi de Courtilz, ont produit des œuvres originales, les premières pierres de phénomènes sociaux, avec des réécritures en tout genre, qu'il s'agisse de films, de dessins animés, ou d'icônes. Leurs personnages principaux sont connus de tous. En

s'intéressant à ces jeunes mythes littéraires et à leurs points communs, une approche plus systématique pourrait être générée. Non seulement celle-ci affinerait notre postulat, mais elle permettrait encore de percevoir les éléments primordiaux qui ont donné leur impulsion aux mythes littéraires dont les textes premiers sont inconnus.

Notes

¹ Questionnaire :

Sondage

Entoure la bonne réponse

1. *Tu es en...*

- a. 6ème
- b. 5ème
- c. 4ème
- d. 3ème
- e. 2nde
- f. 1ère
- g. Terminale

2. *Tu es...*

- a. une fille
- b. un garçon

3. *Qui a écrit les œuvres suivantes ?*

- a. Le Père Goriot : Alexandre Dumas – Honoré de Balzac –
Victor Hugo
- b. Le Rouge et le Noir : Honoré de Balzac – Stendhal – François- René de
Chateaubriand

-
- c. René : Emile Zola – Les frères Goncourt – François-René
de Chateaubriand
- d. Notre-Dame de Paris : Victor Hugo – Alexandre Dumas – Guy de
Maupassant
- e. Germinal : Emile Zola – Les frères Goncourt François-René de
Chateaubriand
- f. Les Trois Mousquetaires : Alexandre Dumas – Victor Hugo – Gustave
Flaubert
- g. Madame Bovary : Musset – Gustave Flaubert – Alexandre
Dumas
- h. La Petite Fadette : George Sand – Guy de Maupassant – Alfred
de Vigny

4. *Est-ce que tu as entendu parler d'Alexandre Dumas ?*

oui – non

5. *Est-ce que tu as lu des livres d'Alexandre Dumas ?*

oui – non

6. *Si tu as lu des livres d'Alexandre Dumas, est-ce que tu penses qu'il est... (entoure toutes les réponses qui te semblent adéquates)*

- a. un auteur facile à lire
- b. un auteur difficile à lire

c. un auteur classique

7. *D'après toi, pour qui écrit Alexandre Dumas ? (entoure toutes les réponses qui te semblent adéquates)*

a. pour les adultes ?

b. pour les enfants ou les adolescents ?

c. pour les gens sans culture ?

d. pour les gens cultivés ?

e. pour les gens pauvres ?

f. pour les gens riches ?

g. pour tout le monde (enfants, adultes, riches, pauvres, gens cultivés ou non) ?

8. *As-tu lu, vu ou entendu parler de...*

a. Les Trois Mousquetaires ? oui – non

b. Le Comte de Monte-Cristo ? oui – non

c. La Tulipe Noire oui – non

d. Le Chevalier d'Harmental oui - non

e. Vingt-ans après oui – non

f. Les Compagnons de Jéhu oui – non

g. Le Vicomte de Bragelonne oui – non

h. La Reine Margot oui – non

i. Les Quarante-Cinq oui – non

j. Le Collier de la Reine oui – non

k. Le Chevalier de Maison-Rouge oui – non

9. *Comment connais-tu les Trois Mousquetaires ?*

- a. Je n'en ai jamais entendu parler
- b. Je les connais de nom mais je ne connais pas leur histoire
- c. J'ai lu le livre
- d. J'ai vu un film
- e. J'ai vu le dessin animé
- f. J'ai lu une bande dessinée
- g. J'ai vu le timbre
- h. Autre (si tu connais les Trois Mousquetaires par un autre moyen, écris lequel) :
_____.

10. Si tu connais les Trois Mousquetaires (par le livre, par un film, une BD, etc.), qu'est-ce qui t'a le plus marqué chez eux ? (entoure toutes les réponses qui te semblent adéquates)

- a. leur amitié
- b. ils mangent beaucoup et boivent beaucoup de vin
- c. ils sont parfois efféminés
- d. ils sont jeunes
- e. ils sont vieux
- f. ils sont souvent mêlés à des bagarres
- g. ils sont mystérieux
- h. ils sont parfois éloquents

-
- i. ils vont souvent dans des auberges
 - j. ils sont tous égaux et ils partagent tout entre eux
 - k. ils n'ont pas de secrets : ils ne se cachent rien
 - l. ils s'opposent à Richelieu
 - m. ils sauvent la Reine en lui rapportant les ferrets
 - n. ils tuent Milady

11. Comment s'appellent les Mousquetaires ? Ecris leurs noms.

² Première partie du questionnaire :

Les chiffres affichés sont en pourcentage ; 2G et 2F indiquent qu'il s'agit des secondes garçons et secondes filles ; 1G et 1F que ce sont les premières garçons et les premières filles.

3. Qui a écrit les œuvres suivantes ?

Tableau 8: Identification d'auteurs

<u>Le Père Goriot</u>	Dumas		Balzac		Hugo
	2G 2F 1G 1F		2G 2F 1G 1F		2G 2F 1G 1F
	16.6 6.4 15.3 9.5		37 64.5 23 33.3		18.5 16.1 10.7 9.5
<u>Le Rouge et le noir</u>	Balzac		Stendhal		Chateaubriand
	2G 2F 1G 1F		2G 2F 1G 1F		2G 2F 2G 2F
	12.9 3.2 4.6 9.5		57 77.4 44.6 66.6		1.8 6.4 7.6 4.7
<u>René</u>	Zola		Goncourt		Chateaubriand
	2G 2F 1G 1F		2G 2F 1G 1F		2G 2F 1G 1F
	24 0 10.7 14.2		1.8 25.8 10.7 9.5		35.1 45.1 19.9 14.2
<u>Notre-Dame de</u>	Hugo		Dumas		Maupassant

	2G	2F	1G	1F	2G	2F	1G	1F	2G	2F	1G	1F
	72.2	93.5	66.1	76.1	3.7	3.2	4.6	0	9.2	3.2	7.6	9.5
<u>Germinal</u>	Zola				Goncourt				Chateaubriand			
	2G	2F	1G	1F	2G	2F	1G	1F	2G	2F	1G	1F
	75.9	74.1	87.6	100	5.5	12.9	1.5	0	0	6.4	0	0
<u>Les Trois</u>	Dumas				Hugo				Flaubert			
<u>Mousquetaires</u>	2G	2F	1G	1F	2G	2F	1G	1F	2G	2F	1G	1F
	68.5	70.9	55.3	71.4	11.1	19.3	10.7	14.2	11.1	3.2	13.8	4.7
<u>Madame Bovary</u>	Musset				Flaubert				Dumas			
	2G	2F	1G	1F	2G	2F	1G	1F	2G	2F	1G	1F
	20.3	41.9	19.9	38	24	35.4	23	23	12.9	3.2	10.7	9.5
<u>La Petite Fadette</u>	Sand				Maupassant				Vigny			
	2G	2F	1G	1F	2G	2F	1G	1F	2G	2F	1G	1F
	20.3	32.2	21.5	33.3	24	19.3	13.8	23.3	18.5	25.8	10.7	4.7

4. Est-ce que tu as entendu parler d'Alexandre Dumas ?

Tableau 9: « Connaissance » de l'auteur Dumas

Oui				Non			
2G	2F	1G	1F	2G	2F	1G	1F
74	74.1	79.9	85.7	26	25.8	19.9	14.2

5. Est-ce que tu as lu des livres d'Alexandre Dumas ?

Tableau 10 « Connaissance » des livres de Dumas

Oui				Non			
2G	2F	1G	1F	2G	2F	1G	1F
20.3	25.8	23	14.2	79.6	74.1	75.3	85.7

6. Si tu as lu des livres d'Alexandre Dumas, est-ce que tu penses qu'il est....

Tableau 11: Un auteur facile, difficile ou classique

a. un auteur facile à lire	2G	2F	1G	1F
	7.4	6.4	9.2	14.2
b. un auteur difficile à lire	2G	2F	1G	1F
	5.5	9.6	15.3	0
c. un auteur classique	2G	2F	1G	1F
	18.5	16.1	7.6	4.7

7. D'après toi, pour qui écrit Alexandre Dumas ?

Tableau 12: Lecteurs de Dumas

a. pour les adultes ?	2G	2F	1G	1F
	11.1	19.3	19.9	38
b. pour les enfants ou les adolescents ?	2G	2F	1G	1F
	11.1	9.6	7.6	19
c. pour les gens sans culture ?	2G	2F	1G	1F
	1.8	0	6.1	14.2
d. pour les gens cultivés ?	2G	2F	1G	1F
	9.2	25.8	23	23.8

e. pour les gens pauvres ?	2G	2F	1G	1F
	5.5	3.2	6.1	19
f. pour les gens riches ?	2G	2F	1G	1F
	3.7	3.2	7.6	14.2
g. pour tout le monde (enfants, adultes, riches, pauvres, gens cultivés ou non) ?	2G	2F	1G	1F
	42.5	32.2	39.9	57

³ Deuxième partie du questionnaire :

8. *As-tu lu, vu ou as-tu entendu parler de....*

Tableau 13: « Connaissance » des grands titres de Dumas

	Oui				Non			
a. <u>Les Trois Mousquetaires</u>	2G	2F	1G	1F	2G	2F	1G	1F
	98.1	100	95.3	100	1.8	0	4.6	0
b. <u>Le Comte de Monte-Cristo</u>	2G	2F	1G	1F	2G	2F	1G	1F
	88.8	83.8	93.8	100	11.1	16.1	6.1	0
c. <u>La Tulipe noire</u>	2G	2F	1G	1F	2G	2F	1G	1F
	25.9	22.5	6.1	9.5	74	77.4	93.8	90.4
d. <u>Le Chevalier d'Harmental</u>	2G	2F	1G	1F	2G	2F	1G	1F
	5.5	0	0	0	94.4	100	100	100
e. <u>Vingt-ans après</u>	2G	2F	1G	1F	2G	2F	1G	1F
	16.6	16.1	4.6	0	83.3	83.8	95.3	100
f. <u>Les Compagnons de Jehu</u>	2G	2F	1G	1F	2G	2F	1G	1F
	5.5	0	0	4.7	94.4	100	100	100
g. <u>Le Vicomte de Bragelonne</u>	2G	2F	1G	1F	2G	2F	1G	1F
	11.1	3.2	0	4.7	88.8	96.7	100	95.2

h. <u>La Reine Margot</u>	2G	2F	1G	1F	2G	2F	1G	1F
	33.3	64.5	35.3	71	66.6	35.4	64.6	28.5
i. <u>Les Quarante-Cinq</u>	2G	2F	1G	1F	2G	2F	1G	1F
	14.8	6.4	3	9.5	85.1	93.5	96.9	90.4
j. <u>Le Collier de la Reine</u>	2G	2F	1G	1F	2G	2F	1G	1F
	14.8	12.9	3	19	85.1	87	96.9	80.9
k. <u>Le Chevalier de Maison-Rouge</u>	2G	2F	1G	1F	2G	2F	1G	1F
	12.9	12.9	9.2	19	87	87	90.7	80.9

9. *Comment connais-tu les trois Mousquetaires ?*

Tableau 14: Prises de connaissance des Mousquetaires

a. Je n'en ai jamais entendu parler	2G	2F	1G	1F
	1.8	3.2	3	0
b. Je les connais de nom mais je ne connais pas leur histoire	2G	2F	1G	1F
	25.9	12.9	24.6	14.2
c. J'ai lu le livre	2G	2F	1G	1F
	20.3	16.1	7.6	23
d. J'ai vu un film	2G	2F	1G	1F
	59.2	58	70.7	71.4
e. J'ai vu le dessin animé	2G	2F	1G	1F
	44.4	77.4	56.9	61.9
f. J'ai lu une bande dessinée	2G	2F	1G	1F
	18	22.5	7.6	23.8
g. J'ai vu le timbre	2G	2F	1G	1F
	0	0	3	4.7

f. Autre	2G	2F	1G	1F
	1	0	1	0

10. Si tu connais les Trois Mousquetaires (par le livre, par un film, une BD, etc.), qu'est-ce qui t'a le plus marqué chez eux ?

Tableau 15: Eléments marquants des Mousquetaires

a. Leur amitié	2G	2F	1G	1F
	55.5	58	41.5	71.4
b. Ils mangent beaucoup et boivent beaucoup de vin	2G	2F	1G	1F
	18.5	32.2	33.8	33.3
c. Ils sont parfois efféminés	2G	2F	1G	1F
	0	6.4	3	0
l. Ils sont jeunes	2G	2F	1G	1F
	5.5	25.8	9.2	19
e. Ils sont vieux	2G	2F	1G	1F
	9.2	6.4	7.6	14.2
f. Ils sont souvent mêlés à des bagarres	2G	2F	1G	1F
	49.9	38.7	52.3	38
g. Ils sont mystérieux	2G	2F	1G	1F
	9.2	6.4	9.2	28.5
h. Ils sont parfois éloquents	2G	2F	1G	1F
	5.5	6.4	7.6	19
i. Ils vont souvent dans les auberges	2G	2F	1G	1F
	20.3	29	26.1	23
j. Ils sont tous égaux et ils partagent tout entre eux	2G	2F	1G	1F
	22	29	26.1	28.5

k. Ils n'ont pas de secrets : ils ne se cachent rien	2G	2F	1G	1F
	11.1	9.6	15.3	14.2
l. Ils s'opposent à Richelieu	2G	2F	1G	1F
	40.7	48.3	36.9	71.4
m. Ils sauvent la Reine en lui rapportant les ferrets	2G	2F	1G	1F
	9.2	25.8	15.3	28.5
n. Ils tuent Milady	2G	2F	1G	1F
	5.5	9.6	10.7	23.8

⁴ Notons quelques reprises, suites et pastiches des Mousquetaires dont fait état le très sérieux site www.cadytech.org

- Les véritables mémoires de d'Artagnan le mousquetaire d'Albert Maurin, 1874.
- Les trois petits mousquetaires d'Emile Desbaux, 1882.
- Le fils de Porthos de Paul Mahalin, 1883.
- Le filleul d'Aramis de Paul Mahalin, 1896.
- Les trois pages de Monsieur d'Artagnan d'Emile Watin, 1905.
- D'Artagnan, d'Adrien Guignery, sans date.
- Les amours de d'Artagnan de Paul Segonzac, 1924.
- D'Artagnan contre Cyrano de Paul Féval fils et M. Lassez, 1925.

Quatre tomes:

- Le chevalier Mystère
- Martyre de Reine
- Le secret de la Bastille
- L'héritage de Buckingham

-
- D'Artagnan et Cyrano réconciliés de Paul Féval fils, 1928.

Trois tomes:

- Secret d'Etat
 - L'évasion du masque de fer
 - Les noces de Cyrano
- Le fils de d'Artagnan de Paul Féval fils, 1924.
 - La vieillese d'Athos de Paul Féval fils, 1925.
 - Le Fils des Trois Mousquetaires de Cami, 1919.
 - « Le fils des Trois Mousquetaires - Nouveaux exploits » de Cami in Trêve... de plaisanteries, 1934.
 - Les chevaliers du gai : roman de jacquette et d'épée de Cami, 1935.
 - « Les Trois Mousquetaires et demi » de Cami in Le voyage inoui de Mr. Rikiki, 1938.
 - D'Artagnan, the sequel to The Three Musketeers: Augmenting and incorporating a fragmentary manuscript by Alexandre Dumas de H. Bedford-Jones, 1928 (Le dos du livre porte la double signature H. Bedford-Jones et Alexandre Dumas).
 - The King's passport de H. Bedford-Jones, 1928.
 - L'enfant des mousquetaires de Jean Demais, 1929.
 - L'enfant des mousquetaires de Maxime La Tour, 1929.
 - La jeunesse de d'Artagnan de Lucien Pemjean, 1930.
 - Le capitaine d'Artagnan de Lucien Pemjean, 1931.
 - Le capitaine d'Artagnan de H-L Thiriot, 1949.
 - Les aventures de d'Artagnan, d'après ses mémoires adaptés pour la jeunesse, de Maurice Coriem, 1938.

-
- La protégée de d'Artagnan de Gabriel Fersen (texte) et Le Rallic (illustrations), 1945.
 - Sang de d'Artagnan de Jehan Lebas, 1952.
 - Les deux mousquetaires de Paul-Yves Sébillot, 1954.
 - Le grand secret de d'Artagnan d'Arsène Lefort, 1955.
 - Le Rendez-vous des héros de Paco Ignacio Taibo II, 1987.
 - A candle for d'Artagnan de Chelsea Quinn Yarbro, 1989.
 - The Phoenix Guards de Steven Brust, 1991.
 - Five Hundred Years After de Steven Brust, 1994.
 - Club Dumas d'Arturo Pérez-Reverte, 1993.
 - Le dernier amour d'Aramis de Jean-Pierre Dufreigne, 1993.
 - The Mutt in the Iron Muzzle de Michael Jan Friedman, 1997.
 - De plume et d'épée - Roman Louis XIII d'Hubert Monteilhet, 1999.
 - Les Nouveaux Trois Mousquetaires. Ouvrage collectif, 1999.
 - Les trois hussards de François Cérésa, 1999.
 - Not exactly the three musketeers de Joel Rosenberg, 1999.

⁵ Résumés des films et des dessins animés étudiés dans le sixième chapitre :

Les Trois Mousquetaires d'Henri Diamant-Berger, avec Aimé Simon-Girard, France, 1921.

Véritable chef-d'œuvre par la cinématographie, ses prises de vue évoquant des tableaux de Poussin, le jeu des acteurs, le rythme trépidant et les cascades impressionnantes, le film d'Henri Diamant-Berger se présente sous la forme d'un feuilleton de douze épisodes, qui furent diffusés pendant trois mois à raison d'un épisode par semaine. Enthousiasmant pour son public

d'alors et d'aujourd'hui, ce film est le plus proche du récit de Dumas. Certaines scènes ont été rajoutées ou modifiées, comme le début du film où un traquenard est mis en place à l'Auberge du Franc Meunier afin de capturer Buckingham, où d'Artagnan le sauve sans le savoir et rencontre Planchet, "chanteur ambulante". On compte encore des séquences supplémentaires de ripailles, de cascades, de combats et de duels (l'action étant ainsi présente dans chaque épisode), mais l'intrigue est véritablement respectée du début à la fin (l'épisode du Bastion Saint-Gervais est inclus, contrairement aux autres films), et la personnalité des héros de Dumas, avec ses caractéristiques, retranscrite à la perfection.

The Three Musketeers. A Modern Version of the Famous Story by Alexandre Dumas

d'Armand Schaeffer, avec John Wayne, USA, 1933. Composé de douze épisodes, ce film relate l'histoire de Tom Wayne (John Wayne) et de Clancy, Renard et Schmidt. Dans un combat acharné contre des rebelles arabes, la Légion Etrangère est décimée. Un avion américain, qui survole le Sahara, vient en aide aux soldats. Grâce à lui, trois d'entre eux en réchappent. Ils se présentent comme les trois mousquetaires, surnomment l'aviateur d'Artagnan et lui déclarent leur amitié. Tom Wayne est amoureux d'Elaine, dont le frère (Armand, un officier de la Légion) soutient le diabolique El-Shaitan, lui-même derrière les rebellions arabes. Armand accepte de trahir Tom Wayne pour El-Shaitan : il se servira de lui pour faire passer des armes en Afrique et le dénoncera aux autorités. Mais plein de remords, Armand décide d'avouer son forfait à Tom, à présent condamné pour trafic d'armes. El-Shaitan abat le repenté, Tom Wayne est accusé et recherché pour meurtre. Désespérée, Elaine demande vengeance et réclame l'aide d'un chef arabe. Poursuivi pour trois motifs, Tom Wayne passe par d'extraordinaires aventures, toujours soutenu par les trois mousquetaires qui l'aident à s'évader, protègent sa bien-aimée, jouent le

rôle de justiciers, déjouent les plans d'El-Shaitan, etc. Après avoir longtemps soupçonné Duval, leur officier, d'être de mèche avec l'ennemi de la Légion, Clancy, Renard, Schimdt et Wayne finissent par démasquer El-Shaitan. Tom est enfin libre et part à Paris avec Elaine alors que les mousquetaires restent dans la Légion après avoir pris du grade. L'histoire relatée par ce feuilleton semble n'avoir rien à faire avec le récit de Dumas et pourtant, elle contribue grandement au mythe littéraire.

The Three Musketeers (titre britannique: The Singing Musketeers) d'Allan Dwan, avec Don Ameche et les Ritz Brothers, Grande Bretagne-USA, 1939.

Dans cette merveilleuse parodie musicale des Mousquetaires, d'Artagnan monte à Paris et provoque Athos, Porthos et Aramis pour des motifs ridicules : l'un pour le pli de sa moustache, l'autre pour l'aspect de son chapeau, le dernier pour sa démarche trop fière. Les mousquetaires se rendent à l'auberge pour se battre en duel contre le jeune Gascon mais ils se grisent à force de trinquer au roi et s'endorment ivres-morts. Ce sont les garçons de cuisine (les Ritz Brothers) qui sont efféminés, couards, et poussent à tout moment de petits cris, qui endossent leurs casaques. D'Artagnan les prend pour Athos, Porthos et Aramis et leurs comiques aventures commencent. Il y est bien question des ferrets, et pourtant, il n'y a pas de voyage en Angleterre. Les amours de d'Artagnan sont heureuses, la diabolique Milady n'est pas exécutée et il n'est pas question de la guerre contre l'Angleterre. En dépit de (ou grâce à?) ses déformations et exagérations inhérentes à son genre, cette parodie est l'une des plus fidèles reprises du roman (mais pas du récit) de Dumas.

The Three Musketeers de George Sidney, avec Gene Kelly et Lana Turner, USA, 1948.

Ce film reste relativement fidèle au récit de Dumas, bien qu'il n'en raconte que la première partie, à savoir, l'épisode des ferrets. On pourrait supputer que ce choix est dû à la notoriété des amours de la reine et de Buckingham. L'on pourrait encore inférer que pour une question de limitation en temps, le film doit être économique ; pour ce faire, George Sidney aurait laissé dans l'ombre l'épisode du bastion, l'emprisonnement de Milady, etc. Pourtant, le récit connaît d'importantes variations qui apportent de longs et d'inutiles développements. Les interminables cavalcades sur la plage, les rixes et les scènes d'auberges mises à part, le film présente Athos toujours éperdument amoureux de sa femme ; au lieu de trouver refuge dans un couvent, Constance Bonacieux est à l'abri chez Buckingham qui lui demande de devenir la geôlière de Milady ; Athos et d'Artagnan traversent la Manche pour la sauver, ils sont pris pour des espions français et malgré leurs efforts, ils arrivent trop tard pour secourir la belle lingère. L'intrigue se focalise sur d'Artagnan et Athos, ignorant souvent Aramis et Porthos qui deviennent des personnages secondaires. Malgré les grandes libertés prises par le scénariste, l'intrigue de Dumas est respectée dans les grandes lignes.

The Three Musketeers de Richard Lester, avec Michael York, Richard Chamberlain, Raquel Welsh, Faye Dunaway, Jean-Pierre Cassel, 1974.

Ce premier volet du diptyque de Richard Lester reprend d'une manière originale la trame des Mousquetaires de Dumas. La fabula dans ses grandes lignes reste la même (la rencontre des mousquetaires, leur amitié, le voyage en Angleterre et les ferrets), toutefois beaucoup de scènes ont été transposées, quand elles ne sont pas rajoutées, créant souvent des longueurs et une action

inutiles, mais produisant en fin de compte un film dans la veine des Monty Python, avec des gags, un humour et un bruitage similaire. Ici, Athos, Porthos et Aramis sont plus les adjutants de d'Artagnan que ses compagnons : l'intrigue se concentre sur le Gascon, et ses amis ont la fâcheuse habitude d'arriver à la rescousse alors qu'ils ne sont pas au courant des aventures de leur cadet.

The Three Musketeers de Stephen Herk (production Walt Disney), avec Charlie Sheen et Keifer Sutherland, USA, 1993.

Pour qui espère voir une version cinématographique fidèle au roman de Dumas, ce film est particulièrement choquant. D'Artagnan est orphelin et rêve de devenir mousquetaire comme son père qui mourut en défendant Henri IV. Il arrive à Paris mais il apprend que la compagnie des Mousquetaires a été défaite par Richelieu (avec l'intermédiaire de Rochefort qui évoque étrangement Darth Vader de La Guerre des étoiles, et par le thème du soldat déchu devenu traître, et par sa façon de souffler bruyamment à chaque parole prononcée). Seuls, trois mousquetaires refusent de rendre la casaque : il s'agit, bien sûr, d'Athos, Porthos et Aramis. Il n'est pas question des ferrets : l'enjeu est de rendre le pouvoir au jeune Louis XIII (qui ressemble d'ailleurs à un jeune page du Moyen Age) en renversant son ministre. Après moult aventures, les quatre compagnons y parviennent et Richelieu meurt noyé. Ici, Louis XIII et Anne d'Autriche s'aiment d'un tendre et timide amour, Constance Bonacieux manie le pistolet et Milady, repentie, se jette d'une falaise. Pour Kari Maund et Phil Nanson, ce film, comme The Musketeer de Peter Hyam (2001) "ha[s] taken inexplicable liberties with the plot of the novel, rendering it all but recognizable" (189). Avec toute sa différence, sa contribution au mythe littéraire est loin d'être négligeable.

Dessins animés

The Three Musketeers, dessin animé de John Halas, musique de Michel Polnareff, Angleterre-Italie, 1973.

Comme chez Dumas, d'Artagnan rencontre ses trois amis, puis Constance Bonacieux, ils vont quérir les ferrets de la reine et les lui rapportent. La fin du récit reste ignorée. Le but de la mission des quatre compagnons est confus : ils vont chercher les ferrets, certes, mais il semble que ce soit d'abord pour défendre l'autorité du roi, ensuite pour l'Honneur, pour leur propre liberté puis celle du monarque, et enfin pour l'honneur de la reine. Beaucoup de détails et d'effets visuels inutiles sont rajoutés, de nombreuses scènes inhérentes à la deuxième partie du roman de Dumas, telles que l'épisode du Bastion Saint-Gervais, sont retransposées dans la première ; il y a même un hibou qui apparaît au beau milieu du dessin animé et qui devient le fidèle compagnon et défenseur de d'Artagnan.

The Three Musketeers, dessin animé de Warwick Gilbert, Australie, 1986.

Comme dans le dessin animé de John Halas, l'objectif des mousquetaires est peu clair. Ils déclarent ne pas vouloir s'impliquer dans les affaires d'état mais affirment vouloir s'en prendre au cardinal ; ils sont les champions de l'Honneur (d'ailleurs, ils se consolent de la mort de Mme Bonacieux qu'ils n'ont pu sauver en ces termes : "but honor has been saved!"), protègent le roi, et sont les défenseurs de la cause des innocents. L'épisode du Bastion Saint-Gervais n'est pas retracé, cependant, l'intrigue de Dumas est étonnamment respectée pour un dessin animé qui cible l'enfance : on voit Constance Bonacieux mourir empoisonnée, les mousquetaires juger Milady et le bourreau l'emmenant au loin pour ensuite entrevoir ce dernier l'épée au poing et le

corps de la belle anglaise gisant à ses pieds. Les mousquetaires sont représentés sous un jour inhabituel mais qui représente véritablement la complexité des héros de Dumas.

The Three Musketeers, dessin animé de Donovan Cook (production Walt Disney), USA, 2004.

A l'instar de la version de 1933 d'Armand Schaeffer, les Trois Mousquetaires ne servent en apparence que d'intertexte, car s'ils sont nommés dans ce dessin animé, d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis n'y jouent aucun rôle. Mickey, Donald et Dingo servent d'hommes d'entretien dans la compagnie des Mousquetaires. Enfants, ils furent sauvés par les héros de Dumas et depuis, ils rêvent de porter la casaque. Hélas, Mickey est trop petit, Dingo idiot et Donald un lâche, et le capitaine des soldats, Pete, jure ses grands dieux que jamais il ne les engagera. Pete, en qui la princesse Minnie fait toute confiance, n'est qu'un traître qui cherche à la détrôner. Ses sbires ayant tenté d'assassiner la souveraine, celle-ci exige des gardes du corps. Pete choisit donc les trois incapables, et leurs déboires commencent. Minnie s'éprend de Mickey, sa suivante (Daisy) de Donald, et Dingo de Clarabelle la vache (l'acolyte de Pete), les trois mousquetaires renversent Pete et Minnie reste paisiblement au pouvoir. Si l'on discerne de lointains échos avec le récit de Dumas, notamment avec la souveraine à sauver, l'enjeu n'est plus le même et les héros sont au nombre de trois.

Œuvres citées

- Albouy, Pierre. Mythes et mythologies dans la littérature française. Paris: Armand Colin, 1998.
- Alexandre Dumas: Deux siècles de littérature vivante. Société des Amis d'Alexandre Dumas. December 2006. <<http://www.dumaspere.com>.>
- Alexandre Dumas: Suite, plagiat, pastiches, hommages. Patrick de Jacquilot. Janvier 2007. 28 January 2007. <<http://www.pastichesdumas.com/index.html>.>
- Aristote. Poétique. Paris: Gallimard, 1992.
- . Ethique à Nicomaque: Livres VIII et XIX. Paris: Hatier, 2001.
- Astier, Colette. "Interférences et coïncidences des narrations littéraire et mythologique." Dictionnaire des mythes littéraires. Ed. Pierre Brunel. Paris: Editions du Rocher, 1988. 1076-84.
- "Bacchus." Larousse Classique: Dictionnaire encyclopédique. 1957 ed.
- Baguley, David. "L'hypernarrativité dumasienne: à propos des *Trois Mousquetaires*." Les Trois Mousquetaires; Le Comte de Monte-Cristo: 150 ans après. Actes du colloque. Ed. Fernande Bassan and Claude Schopp. Marly-le-Roi: Champflour, 1995. 75-81.
- Ballestra-Puech, Sylvie. "Longue durée et grands espaces: le champ mythocritique." Le Comparatisme aujourd'hui. Ed. Sylvie Ballestra-Puech and Jean-Marc Moura. Paris: UL3, 1992. 23-35.
- . "Quand les mythes deviennent jeux." Comment la littérature agit-elle? Ed. Michel Picard. Proc. of Colloque de Reims, May 1992. Paris: Klincksieck, 1994. 207-21.

- Bakhtine, Mikhaïl. Esthétique et théorie du roman. Paris: Gallimard, 1978.
- Balzac, Honoré. Le Lys dans la vallée. Paris: Librairie Générale Française, 1972.
- Barthes, Roland. Mythologies. Paris: Seuil, 1957.
- Bigéard, Jean-Marie, ed. Français 2e: Littérature. Paris: Magnard, 2004.
- Bilen, Max. "Comportement mythico-poétique." Dictionnaire des mythes littéraires. Ed. Pierre Brunel. Paris: Editions du Rocher, 1988. 353-60.
- Blondeau, Marie-Thérèse, and Line Carpentier. Lettres et Langues: 2nde. Paris: Bréal, 2004.
- Birembaum, Harvey. Myth and Mind. Lanham: University Press of America, 1988.
- Brassel, Domenica, Vigor Caillet, and Anne Lamalle. Manuel de littérature française: Lycée. Paris: Gallimard, 2004.
- Boulogne, Jacques. "Essai de synthèse." Mythe et création. Ed. Pierre Cazier. Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994. 301-12.
- Brignon, J, M Diridollou, and H. Jover. Histoire-Géographie 6^e. Paris: Hatier, 1977.
- Boyer, Régis. "Archétypes." Dictionnaire des mythes littéraires. Ed. Pierre Brunel. Paris: Editions du Rocher, 1988. 152-59.
- Brunel, Pierre. Postface. Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui. Ed. Pierre Brunel. Paris: Editions du Rocher, 1999. 899-921.
- . Préface. Dictionnaire des mythes littéraires. Ed. Pierre Brunel. Paris: Editions du Rocher, 1988. 7-15.
- , ed. L'Héroïsme. Paris: Vuibert, 2000.
- . Le Mythe de la métamorphose. Paris: José Corti, 2004.
- . Mythocritique. Théorie et parcours. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.

- Caillois, Roger. Le Mythe et l'homme. Paris: Gallimard, 1938.
- Caron, Jean-Claude. La France de 1815 à 1848. Paris: Armand Colin, 2000.
- Chateaubriand, François-René. Atala. Paris: Grands écrivains, 1985.
- Chirac, Jacques. Allocution de M. Jacques Chirac, Président de la République devant la Communauté acadienne. Memramcook, 4 September 1999.
- “Code.” Dictionnaire de linguistique Larousse. 1991 ed.
- Cooper, Barbara T. Introduction. The Three Musketeers. New York: Barnes and Nobles Classics, 2004. xiii-xli.
- Cortazar, Julio. Fin d'un jeu. Trans. Laure Guille-Bataillon and Françoise Rosset. Paris: Gallimard, 1993.
- Coudert, Marie-Louise. “Lettre à M. d'Artagnan.” Europe. Feb-March 1970: 75-78.
- Courtily de Sandras, Gatién. Les Mémoires de Monsieur d'Artagnan. Paris: Mercure de France, 1987.
- Dabozie, André. “Des mythes primitifs aux mythes littéraires.” Dictionnaire des mythes littéraires. Ed. Pierre Brunel. Paris: Editions du Rocher, 1988. 1176-86.
- Daros, Philippe. “Le mythe en littérature: une forme particulière de décontextualisation.” Littérature et théorie: Intentionnalité, décontextualisation, communication. Ed. Jean Bessière. Paris: Honoré Champion, 1998. 83-111.
- De Certeau, Michel. “Qui-pro-quo. Le ‘Théâtre historique’.” L'Arc 71 (1978): 29-33.
- Deremetz, Alain. “Petite histoire des définitions du mythe. Le mythe: un concept ou un nom?” Mythe et création. Ed. Pierre Cazier. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1994. 16-32.
- Doty, William G. “Myth, the Archetype of All Other Fable: A Review of Recent

- Literature.” Soundings: An Interdisciplinary Journal. 74.1-2 (1991): 243-74.
- Desaintghislain, Christophe, Christian Morisset, and Patrick Wald Lasowsky. Français: Littérature: Classe des lycées. Paris: Nathan, 2003.
- Désormeaux, Daniel. “Un mythe moderne: Alexandre Dumas.” Quatrième rencontre annuelle de l’Association canadienne d’études francophones du XIXème siècle (ACEF XIX). Université York, York. 28 May 2006.
- Donaldson-Evans, Mary. “Guy de Maupassant (5 August 1850 – 6 July 1893).” Dictionary of Literary Biography. Ed. Catharine Savage Brosnan. Detroit: Gale Research, 1992.
- Dubois, Jacqueline, and Raoul Dubois. “Les jeunes lisent-ils Alexandre Dumas?” Europe. Feb-March 1970: 141-51.
- Dumas, Alexandre. Causeries familières. Paris: Fayard, 1997.
- . Histoire de mes bêtes. Paris: Phébus, 2000.
- . Les Trois Mousquetaires. Paris: Librairie Générale Française, 1972.
- . Les Trois Mousquetaires. Ed. Claude Schopp. Paris: Robert Laffont, 1991.
- . Lettres sur la cuisine à un prétendu gourmand napolitain. Paris: Mercure de France, 1996.
- . Le Vicomte de Bragelonne. Paris: Gallimard, 1997.
- . Louis XIII et Richelieu: Biographie. Paris: Les Belles Lettres, 1998.
- . Mon Dictionnaire de cuisine. Paris: Editions 10/18, 1998.
- Dumézil, Georges. Mythe et Epopée. Paris: Gallimard, 1986.
- . Du Mythe au roman. Paris: Presses Universitaires de France, 1970.
- Dumont, Hervé. “Dumas 1898-1997.” Le Grand livre de Dumas. Paris: Les Belles Lettres, 1997. 214-45.
- Durand, Gilbert. Introduction à la mythodologie. Paris: Albin Michel, 1996.

- Dutourd, Jean. "Un père de France." Europe. Feb-March 1970: 32-34.
- Eco, Umberto. "A toutes fins utiles." Entretiens sur la fin des temps. Ed. Catherine David, Frédéric Lenoir and Jean-Philippe de Tonac. Paris: Fayard, 1998. 232-91.
- . De Superman au surhomme. Paris: Grasset et Fasquelle, 1993.
- . Kant et l'ornithorynque. Paris: Grasset, 1999.
- . La Guerre du faux. Paris: Grasset et Fasquelle, 1985.
- . La Production des signes. Paris: Librairie Générale Française, 1992.
- . Lector in fabula : le rôle du lecteur. Paris: Grasset et Fasquelle, 1985.
- . Le Signe. Bruxelles: Labor, 1988.
- . Les Limites de l'interprétation. Paris: Grasset et Fasquelle, 1992.
- . Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs. Paris: Grasset et Fasquelle, 1996.
- Effel, Jérôme. "On mange bien quand on travaille bien." Le Grand livre de Dumas. Paris: Les Belles Lettres, 1997. 101-06.
- Eisenzweig, Uri. "La place de la fiction: L'état, la famille, l'idée du roman dans 'Les Trois Mousquetaires'." Poétique: Revue de théorie et d'analyse littéraires. Feb. 1990: 77-88.
- "En l'honneur de Bacchus." 19 April 2005. Echos poétiques. 18 August 2005. <http://www.webzinemaker.com/admi/m7/page.php3?num_web=5754&rubr=4&id=251881>
- "Enoncé." Def. Dictionnaire de linguistique Larousse. 1991 ed.
- Eliade, Mircea. Le Mythe de l'éternel retour: Archétypes et répétition. Paris: Gallimard, 1949.
- Faraone, Christopher. Introduction. Masks of Dionysos. Ed. Thomas Carpenter and

- Christopher Faraone. Ithaca and London: Cornell UP, 1993. 1-10.
- Fernandez, Dominique. Les Douze muses d'Alexandre Dumas. Paris: Grasset, 1999.
- Fort, Sylvain. Leçon littéraire sur l'amitié. Paris: Presses Universitaires de France, 2001.
- Foucault, Michel. "Qu'est-ce qu'un auteur?" Dits et écrits: 1954-1988. Ed. Daniel Defert and François Ewald. Vol. 1. Paris: Gallimard, 1994. 789-821.
- Frye, Northrop. La Parole souveraine. Paris: Seuil, 1994.
- . "Myth, Fiction and Displacement." Theories of Myth from Ancient Israel and Greece to Freud, Jung, Campbell and Levi-Strauss: Literary Criticism and Myth. Ed. Robert A. Segal. Vol. 6. New York and London: Garland Publishings, 1996. 119-37.
- Genette, Gérard. Palimpsestes: La littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982.
- Girard, René. Je vois tomber Satan comme l'éclair. Paris: Grasset & Fasquelle, 1999.
- . La Violence et le sacré. Paris: Grasset, 1972.
- Goimard, Jacques. "La bande des farceurs: L'humour dans *Les Trois Mousquetaires*." Les Trois Mousquetaires; Le Comte de Monte-Cristo: 150 ans après. Actes du colloque. Ed. Fernande Bassan and Claude Schopp. Marly-le-Roi: Champflour, 1995. 67-73.
- Grassin, Jean-Marie. "Le mythe littéraire de Thomas Beckett à l'époque moderne." Thomas Beckett: Actes du colloque international de Sédières 19-24 août 1973. Paris: Beauchesne, 1975. 285-97.
- Groshens, Marie-Claude. Introduction. Héros populaires. Paris: Editions de la réunion des musées nationaux, 2001. 13-21.
- Groupe des mousquetaires. Homepage. 11 July 2006. <<http://www.groupe-des-mousquetaires.com/>>

- Hellens, Franz. "Comment j'ai lu Alexandre Dumas." Europe. Feb-March 1970: 26-32.
- Henrichs, Albert. "'He Has a God in Him': Human and Divine in the Modern Perception of Dionysus." Masks of Dionysos. Ed. Thomas Carpenter and Christopher Faraone. Ithaca: Cornell UP, 1993. 13-43.
- Hohmann, Michael. "Le sens du héros dans la trilogie des *Mousquetaires*." Les Trois Mousquetaires; Le Comte de Monte-Cristo: 150 ans après. Actes du colloque. Ed. Fernande Bassan and Claude Schopp. Marly-le-Roi: Champflour, 1995. 37-43.
- Huet-Brichard, Marie-Catherine. Littérature et Mythe. Paris: Hachette, 2001.
- Jan, Isabelle. Alexandre Dumas, romancier. Paris: Les éditions ouvrières, 1973.
- Jolles, André. Formes simples. Paris: Seuil, 1972.
- Joly, Martine. Introduction à l'analyse de l'image. Paris: Armand Colin, 2005.
- Kerbrat, Marie-Claire. Leçon littéraire sur l'héroïsme. Paris: Presses Universitaires de France, 2000.
- Kerényi, Carl. Dionysos: Archetypal Image of Indestructible Life. Trans. Ralph Manheim. Princeton: Princeton UP, 1976.
- Kundera, Milan. L'Art du roman. Paris: Gallimard, 1986.
- Lapaque, Jérôme, and Sébastien Leroy. Triomphe de Dionysos: Anthologie de l'ivresse. Paris: Actes Sud, 1999.
- Langues anciennes. 31 July 2007. Académie de Nancy-Metz. 21 July 2005. <<http://www.ac-nancy-metz.fr/enseign/lettres/LanguesAnciennes/>>
- Les Trois Mousquetaires. Dir. Henri Diamant-Berger. Perf. Aimé Simon-Girard, Films Diamant, 1921.
- Lévi-Strauss, Claude. Anthropologie structurale. Paris: Plon, 1974.

- . L'origine des manières de table. Paris: Plon, 1968.
- . Tristes tropiques. Paris: Plon, 1955.
- Lévy-Bertherat, Anne-Deborah. "Dionysos: l'évolution du mythe littéraire." Dictionnaire des mythes littéraires. Ed. Pierre Brunel. Paris: Editions du Rocher, 1988. 458-68.
- Liska, James Jakób. The Semiotic of Myth: A Critical Study of the Symbol.
Bloomington: Indiana UP, 1989.
- Lukács, Goerg. La Théorie du roman. Paris: Denoël, 1968.
- Mahé, Nathalie. Le Mythe de Bacchus. Paris: Fayard, 1992.
- Mascilli Migliorini, Luigi. Le Mythe du héros: France et Italie après la chute de Napoléon. Paris: Nouveau Monde Editions, 2002.
- Maund, Kari, and Phil Nanson. The Four Musketeers: The True Story of d'Artagnan, Porthos, Aramis and Athos. Stroud: Tempus, 2005.
- Mercier, Christophe. "Les auberges dans la trilogie des Mousquetaires." Les Trois Mousquetaires; Le Comte de Monte-Cristo: 150 ans après. Actes du colloque. Ed. Fernande Bassan and Claude Schopp. Marly-le-Roi: Champflour, 1995. 45-49.
- Mirecourt, Eugène. "Fabrique de romans : Maison Alexandre Dumas et Cie." Georges. Ed. Léon-François Hoffmann. Paris: Gallimard, 1972. 474-76.
- Moles, Abraham. "La fonction des mythes dynamiques dans la construction de l'imaginaire social." Symbols in Life and Art: the Royal Society of Canada. Symposium in Memory of George Whalley. Ed. James A Leith. Montreal: McGill-Queen's UP, 1987. 66-88.
- Molière. Le Bourgeois gentilhomme. Paris: Larousse, 1990.
- . Le Médecin malgré lui. Paris: Larousse, 1990.

- Moreau, Alain. "Dionysos antique: l'insaisissable." Dictionnaire des mythes littéraires. Ed. Pierre Brunel. Paris: Editions du Rocher, 1988. 443-58.
- Monneyron, Frédéric, and Joël Thomas. Mythes et littérature. Paris: Presses Universitaires de France, 2002.
- Murphy, Michael D. Functionalism. 15 Sept. 2004 <<http://www.as.ua.edu/ant/Faculty/murphy/function.htm>>.
- Natta, Marie-Christine. Le Temps des mousquetaires. Paris: Le Félin, 2004.
- Nietzsche, Friedrich. La Naissance de la tragédie. Trans. Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy. Paris: Gallimard, 1977.
- . "La vision dionysiaque du monde." La Naissance de la tragédie. Trans. Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy. Paris: Gallimard, 1977. 289-310.
- Nominis. 2007. Eglise catholique en France. August 2005. <<http://nominis.cef.fr/>>.
- Pessin, Alain. Le Mythe du peuple et la société française du XIX^e siècle. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.
- Pérez-Reverte, Arturo. Le Club Dumas ou l'ombre de Richelieu. Trans. Jean-Pierre Quijano. Paris: Lattès, 1994.
- Pline l'Ancien. Histoire naturelle. Trans. Hubert Zehnacker. Paris: Gallimard, 1999.
- Rahv, Philip. "The Myth and the Powerhouse." The Languages of Criticism and the Sciences of Man: The Structuralist Controversy. Ed. Richard Macksey and Eugenio Donato. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1970. 109-19.
- Raimond, Michel. Le Roman. Paris: Armand Colin, 1989.
- Rosolato, Guy. "The Voice and the Literary Myth." The Languages of Criticism and the

- Sciences of Man: The Structuralist Controversy. Ed. Richard Macksey and Eugenio Donato. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1970. 201-17.
- Rousset, Jean. Le Mythe de Don Juan. Paris: Armand Colin, 1976.
- Sabbah, Hélène. Littérature 2de: des textes aux séquences. Paris: Hatier, 2004.
- Samoyault, Tiphaine. L'intertextualité: Mémoire de la littérature. Paris: Nathan, 2001.
- Santos, Jacqueline. Cartoon. Bien-être & Santé. July-August 2004: 26.
- Saussure, Ferdinand. Cours de linguistique générale. Paris: Payot, 1972.
- Schneider, Monique. "Le mythe, fétiche ou matrice? La rencontre de Freud avec Œdipe."
Art, mythe et création. Ed. Jean-Jacques Wunenburger. Paris: Editions Universitaires de
Dijon, 2000. 53-67.
- Schopp, Claude. Alexandre Dumas: Le génie de la vie. Paris: Fayard, 1997.
- . Le Quid d'Alexandre Dumas. Paris: Robert Laffont, 1989.
- Sellier, Philippe. "Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ?" Littérature Oct. 1984 : 112-26.
- Siganos, André. Le Minotaure et son mythe. Paris: Presses Universitaires de France,
1993.
- Stissi, Daniel, Jean-Bernard Allardi, and Josiane Bidault. Français 2de. Paris: Delagrave,
2004.
- Swiggers, P. "La notion de 'mythe littéraire'. Note épistémologique." Les Lettres
Romanes. 35.4: 335-41.
- Tadié, Jean-Yves. Le Roman d'aventures. Paris: Quadriga, 1996.
- Taillandier, François. "Drôles d'amis." Le Grand livre de Dumas. Paris: Les Belles
Lettres, 1997. 9-17.
- The Economist. Cartoon. "The Nicolas v Jacques Show." September 11 2004: 45.

The Three Musketeers. Dir. Donovan Cook. Walt Disney, 2004.

The Three Musketeers. Dir. Allan Dwan. Perf. Don Ameche, the Ritz Brothers. 20th Century Fox, 1939.

The Three Musketeers. Dir. Warwick Gilbert. Burbank Films, 1986.

The Three Musketeers. Dir. John Halas. Mus. Michel Polnareff. Pendennis-Michelangelo, 1973.

The Three Musketeers. Dir. Stephen Herk. Perf. Charlie Sheen, Keifer Sutherland. Walt Disney, 1993.

The Three Musketeers. Dir. Richard Lester. Perf. Michael York, Richard Chamberlain, Raquel Welsh, Faye Dunaway, Jean-Pierre Cassel. Salkind, 1974.

The Three Musketeers. Dir. George Sidney. Perf. Gene Kelly, Lana Turner. MGM, 1939.

The Three Musketeers: A Modern Version of the Famous Story by Alexandre Dumas. Dir. Armand Schaeffer. Perf. John Wayne. RKO, 1933.

Thibault Schaeffer, Jacqueline. "Récit mythique et transtextualité." Mythe et Création. Ed. Pierre Cazier. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1994. 53-66.

Todorov, Tzvetan. Poétique de la prose. Paris: Seuil, 1978.

Tournier, Michel. Le Miroir des idées. Paris: Mercure de France, 1996.

---. Le Vent Paraquet. Paris: Gallimard, 1977.

Tremblay, Victor-Laurent. Au commencement était le mythe. Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1991.

Troyat, Henri. Alexandre Dumas. Le cinquième mousquetaire. Paris: Grasset & Fasquelle, 2005.

Vernant, Jean-Pierre. "Frontières du mythe." Mythes grecs au figuré: de l'antiquité au baroque. Ed. Stella Georgoudi and Jean-Pierre Vernant. Paris: Gallimard, 1996. 25-42.

Vickery, John B. Myth and Literature: Contemporary Theory and Practice. Lincoln: U of Nebraska P, 1966.

White, John J. "Myth and the Modern Novel." Theories of Myth from Ancient Israel and Greece to Freud, Jung, Campbell and Levi-Strauss: Literary Criticism and Myth. Ed. Robert A. Segal. Vol. 6. New York and London: Garland Publishings, 1996. 337-65.

Winter, Geneviève, ed. Français 2nde. Paris: Bréal, 2004.

Wood, Allan G. "Of kings, Queens and Musketeers." Papers on French 17th Century Literature 24 (1997): 163-71.

Wunenburger, Jean-Jacques. "Le mythe de l'œuvre ou le discours voilé des origines." Art, mythe et création. Ed. Jean-Jacques Wunenburger. Paris: Editions Universitaires de Dijon, 2000. 9-16.

---. "Mytophorie: formes et transformations du mythe." Art, mythe et création. Ed. Jean-Jacques Wunenburger. Paris: Editions Universitaires de Dijon, 2000. 109-33.

Zévaco, Michel. Les Pardaillan. Ed. Aline Démars. 6 vols. Paris: Robert Laffont, 1988.

VITA

I was born and raised in Lyon, France. After completing a *Maîtrise* (M.A. equivalent) in English at the Université Lyon III-Jean-Moulin, I went to the University of Delaware as an exchange student. I fell in love with the United States –and with my husband. I then pursued my education at the University of Delaware, earning an M.A. in French with a minor in Italian. At the Pennsylvania State University, I was able to further develop my interest in the literary myth – my *Maîtrise* thesis was on King Arthur– and in Alexandre Dumas’ unforgettable heroes. I have given numerous presentations on Dumas, the Musketeers and the literary myth. I have been teaching the French and Italian languages and literatures for the past fourteen years.