

THÉMATISATION DE RÉFÉRENCES LITTÉRAIRES, IRONISATION DE LA FICTION ET PARODIE DANS "L'HÉRITAGE MYSTÉRIEUX" (1857) DE PONSON DU TERRAIL

La plupart des critiques littéraires s'accordent aujourd'hui à reconnaître un grand professionnalisme dans le travail des auteurs éminents de la littérature populaire du siècle dernier. Pour eux, ces auteurs ont inventé et manié à la perfection toute une panoplie de procédés textuels, aussi simples qu'efficaces dans les fonctions de divertissement, de suspense et d'évasion de leurs romans. Les structures mises en oeuvre dans ces romans populaires facilitent l'identification du lecteur au mouvement des personnages dans l'histoire en dépit de son invraisemblance ou de son incohérence apparente. Le romancier populaire est un maître, selon eux, de l'effet facile et de la banalité, pour un lecteur ne cherchant en principe qu'un moyen d'évasion. Ainsi, pour Jean Tortel, seule une lecture qu'on pourrait appeler irrationnelle permet de saisir le charme de l'univers romanesque populaire:

Radicalement éloigné de tout esprit qui ne consent pas à se perdre, il [le roman populaire] s'avance, dès que l'esprit s'abandonne à la tentation de cette chose obscure que la raison ne contient pas. (1)

On n'évoque pas ou peu dans les textes sur le roman populaire l'utilisation de procédés textuels plus complexes tels que la parodie, l'autoparodie, la thématisation des références littéraires, ou encore la thématisation des relations intertextuelles. Bien qu'il soit assez facile de les identifier dans les romans, on évite en général de les analyser. Ainsi, Jean Tortel discerne bien dans l'oeuvre de Gaston Leroux des structures parodiques, mais ne parvient pas à les intégrer dans son concept du roman populaire:

*[...] Leroux, même dans **Chéri-Bibi**, garde je ne sais quel sourire en coin, appel du pied au lecteur "intelligent" qui l'éloigne de l'esprit du roman populaire, si bien qu'on le soupçonne presque d'intention parodique. (2)*

D'après Tortel, roman populaire et parodie sont donc incompatibles. Un roman populaire parodique n'est plus un véritable roman populaire. Quand on sait que pour Tortel, la fonction de la littérature de masse consiste à

satisfaire les besoins d'évasion et d'irrationnel du lecteur, il est clair que des procédés textuels qui empêchent l'identification ne peuvent rentrer dans le cadre d'une telle conception. Les techniques impliquant une certaine distanciation entre le lecteur et l'histoire du roman sont donc classées comme insignifiantes et, par là, exclues de l'interprétation.

Un argument qu'on rencontre souvent, et qui neutralise toute recherche de structures littéraires plus complexes, est celui d'une prétendue ambiguïté qui apparaît entre le sérieux et le parodique du fait du style hyperbolique du roman-feuilleton. Lise Queffélec, par exemple, croit discerner une transformation de l'héritage romantique dans les oeuvres tardives de Paul Féval et de Pierre Alexis Ponson du Terrail: elle qualifie la série des **Habits noirs** de "profondément ironique" (3). Mais le domaine parodique n'est pas clairement démarqué lorsqu'il est question, à propos des romans de **Rocambo**, d'une "rhétorique hyperbolique, à la limite du parodique" (4). Pour Michel Nathan, le professionnalisme des auteurs populaires implique l'utilisation de techniques de distanciation. C'est pour cette raison qu'il qualifie leur professionnalisme de "malicieux" (5). Il met ainsi en évidence, dans certains textes de Féval et de Ponson du Terrail, un jeu de l'intertextualité, une parodie des grands maîtres du feuilleton et une autoparodie. Mais sa description des techniques de distanciation reste floue: un "excès dans l'utilisation" (6) de l'arsenal du romancier populaire semble caractériser ces auteurs, qui gonflent ainsi leurs textes "d'énormes boursouflures" (7). Nathan constate en somme à nouveau la rhétorique hyperbolique des textes populaires, ce qui le ramène pour ainsi dire au problème de la démarcation de la parodie. Il n'est pas étonnant alors qu'il ne dépasse pas la constatation d'une ambivalence foncière :

[...] il est souvent impossible de distinguer le style du feuilleton de la parodie du style de feuilleton. Les grands maîtres, Xavier de Montépin et surtout Ponson du Terrail abuseront diaboliquement de cette ambiguïté. (8)

Les interprétations que nous venons de présenter discutent des aspects importants du roman populaire. Il est incontestable que beaucoup de ces romans fonctionnent seulement au premier degré et ne cherchent qu'à proposer une lecture d'identification. Mais ne voir dans le roman populaire qu'une littérature d'évasion, c'est ne rendre justice ni à la grande variété ni à l'évolution de ce genre littéraire. Dans beaucoup de textes — d'ailleurs ceux qui sont ou ont été les plus lus, en général — des stratégies de distanciation sont mises en jeu. On tentera dans la suite de cet exposé de décrire quelques-uns des procédés de distanciation utilisés dans la littérature populaire, à l'aide de plusieurs exemples pris dans le roman

L'Héritage mystérieux (1857) de Ponson du Terrail, le premier de la célèbre série des **Rocambole**. Certes, la parodie est souvent difficile à mettre en évidence dans un texte à caractère hyperbolique: nous nous attachons donc à trouver une démarche permettant de prouver sans équivoque l'existence de structures parodiques et d'ironisation de la fiction dans le texte, tentant ainsi de dépasser cette frange d'indécision responsable de tant de résultats vagues et contradictoires dans l'analyse du roman populaire.

La folie de la baronne de Kermadec ou le roman-feuilleton par lui-même

Dans les romans de **Rocambole**, les personnages aiment lire et ils lisent même beaucoup. Leurs lectures préférées sont les "comédies faciles", les mélodrames et les romans feuilletons, en somme la littérature populaire.

Voyons par exemple comment, dans **L'Héritage Mystérieux**, le personnage même de Rocambole, qui ne joue alors qu'un rôle de second plan dans l'histoire, apparaît pour la première fois: Rocambole est assis derrière le comptoir d'un "bouge" en lisant une "pièce de comédie". Il salue poliment les clients qui entrent mais sans interrompre sa lecture. C'est seulement quand sa mère adoptive, la Veuve Fipart, l'exhorte à servir les hôtes qu'il abandonne son livre.

Ainsi, Rocambole est introduit dans le roman comme personnage en train de lire de la littérature populaire. L'effet de cette lecture est thématized: Rocambole est complètement absorbé, il oublie son entourage et ne pense qu'à continuer sa lecture.

Prenons un autre exemple qui montre les suites que peut avoir la lecture d'un roman-feuilleton pour l'histoire du roman:

La diabolique courtisane Baccarat, enfermée à la suite des manigances de ses ennemis dans un hôpital psychiatrique, réfléchit au moyen de s'en échapper. Elle neutralise sa soubrette déloyale Fanny, s'empare de ses vêtements et tente de quitter l'établissement sous le déguisement d'une employée de maison. La réalisation de son plan se révèle particulièrement facile: le concierge devant la loge duquel elle est obligée de passer est en train de lire un roman-feuilleton! Comme Rocambole dans l'exemple précédent, le concierge est tellement captivé par sa lecture qu'il ne lève même pas les yeux au passage de Baccarat.

La thématization de l'acte de lire un texte populaire et de l'effet produit par cette lecture met en abyme la situation du lecteur en train de lire ce roman de **Rocambole**. Ainsi se trouve ironisée l'attitude du lecteur de roman-feuilleton qui se perd complètement dans la fiction et devient incapable de toute réaction à son environnement.

C'est l'aventure de la baronne de Kermadec qui est peut-être l'épisode le plus étonnant du roman. Cette baronne octogénaire appartient à l'ancienne noblesse bretonne: c'est la dernière représentante d'une glorieuse lignée. Elle habite un vieux château délabré, Les Genêts, qui a connu ses heures de gloire durant le Moyen Age. Bien qu'un peu excentrique, la baronne est en bonne santé physique et mentale malgré son âge avancé. Elle passe son temps à coudre et à lire des romans par lesquels elle s'évade dans un monde idéal. Mais cette lectrice passionnée de romans tombe parfois dans des états inquiétants:

La baronne de Kermadec n'avait qu'un travers, elle aimait les romans de chevalerie et finissait par y croire. Elle eût juré qu'Amadis de Gaule avait existé, et que son fils Esplandian fut toujours un modèle d'heroïsme et de vertu. Quand elle était sur ce thème, Amadis, Esplandian et Galaor lui tournaient un peu la tête et sa raison finissait par chanceler; mais, la conversation ramenée à de plus modernes sujets, la baronne retrouvait un esprit sérieux, sensé, pénétrant. (9)

Le château de la baronne devient le centre d'une intrigue criminelle savamment ourdie. Les premières personnes arrivant au château sont la nièce de la baronne, Thérèse de Beaupréau, ainsi que sa petite-nièce Hermine. Celle-ci souhaite séjourner aux Genêts pour se distraire d'un amour malheureux. La description de l'arrivée des deux femmes est mise en relation avec la littérature romantique par l'utilisation explicite d'une comparaison empruntée à Victor Hugo:

La berline descendit au grand trot, guidée par un rayon de soleil couchant qui faisait étinceler comme une fournaise, — selon la belle expression de Victor Hugo, — les vitres croisées ogivales du manoir [...]. (10)

Le démoniaque Sir Williams, alias Andrea de Kergaz, veut lui aussi se ménager un accès au château dans le cadre de ses manigances criminelles. M. de Beaupréau, son compère, réfléchit alors au moyen le plus opportun pour Sir Williams de profiter de l'hospitalité de la baronne. Dans une lettre, il conseille à Sir Williams de s'introduire chez la baronne comme héros de roman:

Tâchez d'arriver tard, la nuit, à cheval, comme un

héros de roman; demandez l'hospitalité à la façon d'un personnage de Walter Scott, et tout ira pour le mieux. (11)

Sir Williams trouve à son arrivée des conditions propices, car la baronne est justement en train de se faire lire un roman de chevalerie par son favori Jonas. Le roman commence par une scène galante entre la châtelaine, qui n'est plus très jeune, et son page, qui lui chante un lai d'amour. Tout à coup, un chevalier inconnu, assis sur un cheval noir, arrive au château et demande l'hospitalité. A cet endroit du roman, la baronne fait interrompre la lecture : elle croit découvrir des parallèles entre l'histoire du roman de chevalerie et sa propre situation. Jonas, peu convaincu, se dit à lui-même que la châtelaine du roman est pourtant âgée de trente-huit ans et que lui, Jonas, préférerait tout de même tomber amoureux d'une jeune femme. Il répond à la baronne que les deux situations ne peuvent pas être comparées puisqu'il n'y a pas de chevalier demandant la permission d'entrer. Mais juste à ce moment-là, Sir Williams se présente dans la cour du manoir et demande l'hospitalité.

L'aventure de la baronne de Kermadec peut alors commencer à la manière d'un de ces romans auxquels elle croit depuis toujours. L'aventure s'annonce d'une manière si ostentatoire que le narrateur établit un parallèle entre le caractère de ce commencement et l'effet typique d'un procédé de roman-feuilleton:

Madame de Kermadec se crut revenue à Versailles et retrouva ses trente ans; elle regagna sa bergère sans le secours de Jonas, bien persuadée qu'il rêvait, et elle attendit ce beau cavalier qui arrivait à point et comme à la fin d'un feuilleton. (12)

Voyons maintenant quelques autres aspects de l'intrigue. Sir Williams, après s'être introduit grâce à son attitude chevaleresque dans le manoir de la baronne, tente désormais de séduire la malheureuse Hermine de Beaupréau, afin de s'emparer de son immense héritage dont elle-même ne sait pas qu'elle est dépositaire. Peu avant l'arrivée de Sir Williams aux Genêts, une rencontre apparemment fortuite entre Hermine et le bandit est organisée avec l'aide de M. de Beaupréau. Le lieu de rencontre est un endroit légendaire appelé le Saut-du-Moine, une haute falaise en bord de mer, située au milieu d'une nature sauvage. C'est à cet endroit-là qu'Hermine et Thérèse de Beaupréau doivent apercevoir le bandit pour la première fois. Selon l'avis de M. de Beaupréau, Sir Williams devrait augmenter les effets de son charme par une certaine attitude:

'Si, lorsque ces dames y arriveront, elles vous y trouvaient ... pour peu que vous ayez l'air triste et fatal ...'. (13)

Quand les deux femmes atteignent le Saut-du-Moine, elles jouissent alors du spectacle émouvant de Sir Williams assis immobile sur la pointe de la falaise, perdu dans la contemplation de l'océan. D'après le narrateur, une telle scène est particulièrement propice à exciter l'imagination d'une jeune fille naïve telle qu'Hermine:

Toute jeune fille a une certaine dose d'imagination qui cherche sans cesse ses aliments. Pour elle, tout est le point de départ d'un roman, et la circonstance la plus fortuite devient un prétexte à l'étrangeté. Dans cet homme, dont elle ne pouvait saisir la physionomie, le costume, ni deviner l'âge, à cause de l'éloignement, elle vit tout de suite un jeune homme rêveur et malheureux, demandant aux voyages, aux grands spectacles de la nature, à l'aspect austère et triste de l'Océan, des consolations pour son âme ou déjà peut-être les passions avaient fait naître de cruelles tempêtes. De là à bâtir tout un roman, c'était pour une jeune fille exaltée déjà en sa propre douleur, la chose la plus facile et la plus simple. (14)

De même que la baronne de Kermadec reçoit le dangereux Sir Williams dans son château en raison de sa passion exagérée pour les héros de romans, Hermine se laisse tromper par son imagination surexcitée et commence à s'intéresser au bandit. Et quand Sir Williams, tiré de sa rêverie par un accident simulé de M. de Beaupréau, prouve son courage héroïque et apparemment sauve la vie du beau père d'Hermine, la jeune fille est totalement déconcertée et se croit prête à suivre l'inconnu mystérieux sur-le-champ.

Au cours de cette mise en scène de Sir Williams, le narrateur signale encore un modèle littéraire en comparant le protagoniste à un héros romantique célèbre:

L'inconnu se leva alors lentement, quitta son rocher et descendit, s'enveloppant dans les vastes plis d'un manteau qui le faisait ressembler ainsi au Manfred de lord Byron. (15)

Dans la suite de l'histoire, Sir Williams continue de jouer le rôle de l'homme solitaire, mystérieux et replié sur lui-même, qui parcourt le monde

sans espoir de pouvoir guérir sa maladie d'amour. Le narrateur rappelle à plusieurs reprises les références littéraires de cette attitude. Par exemple quand Sir Williams réussit à produire un sourire particulièrement triste, parce que M. de Lacy, 'un vieil ami de la baronne, lui fait entrevoir la guérison de son mal d'amour, le narrateur compare ce sourire à celui d'Oberman dans le roman de Senancour: "*Sir Williams eut un assez beau sourire navré, auprès duquel le sourire d'Oberman était un vrai sourire.*" (16)

Il n'est donc pas étonnant que le grand talent de comédien du bandit garantisse son succès envers Hermine. Bien que son but final — le mariage avec Hermine pour obtenir son héritage — échoue au dernier moment à cause de l'arrivée de son demi-frère Armand, qui est le "bon héros du roman, ce happy-end n'est pas du tout dû à Hermine qui, après une longue lutte de conscience, s'était décidée à exaucer les désirs du "méchant héros":

Mademoiselle de Beaupréau ne s'était point révoltée contre cet amour. Sir Williams était jeune, il était beau, il avait cette voix mélancolique et voilée de ceux qui souffrent; elle l'avait rencontré comme on rencontre un héros de roman. (17)

Dans ces quelques exemples des aventures au château de la baronne de Kermadec ainsi que dans le cadre naturel des alentours du manoir, nous pouvons constater l'existence d'une 'ambiance littéraire': aussi bien au niveau de l'histoire que dans les commentaires discursifs du narrateur, les références à la littérature sont fréquentes. Ainsi est établi tout un réseau de renvois à la littérarité du texte dans lequel narrateur et protagonistes sont impliqués.

Au niveau de l'histoire, Sir Williams n'est pas simplement mis en scène comme un malin bandit se faufilant dans le château par une ruse quelconque: sa ruse consiste en ce qu'il se conduit comme un héros de roman de Walter Scott. Le rôle qu'il joue est clairement mis en rapport avec des modèles littéraires. Il est significatif que la ruse réussisse car la baronne qui est une lectrice passionnée de romans de chevalerie, se trouve juste à ce moment dans une situation de lecture où elle n'est plus capable de distinguer la fiction romanesque de la réalité. Pour cette raison, elle accueille le bandit de bonne foi, comme ses chers héros de romans. Devant Hermine de Beaupréau, Sir Williams se conduit également à la manière d'un personnage littéraire. Il revêt le rôle du héros romantique qu'il estime particulièrement propre à attiser l'imagination d'une jeune fille. Et il y réussit: très impressionnée par le comportement du mystérieux inconnu, Hermine voit son intérêt grandir constamment et aboutir au consentement au mariage.

La thématique littéraire se trouve aussi dans le discours du narrateur. Quand il relate l'arrivée de Thérèse et d'Hermine de Beaupréau aux Genêts,

il compare le scintillement des vitres du manoir dans le soleil à l'effet de la lumière d'une fournaise et thématise cette comparaison en tant que réutilisation d'une comparaison hugolienne. Sir Williams est comparé au personnage de Manfred du drame du même titre de Lord Byron ainsi qu'au personnage d'Oberman du roman épistolaire de Senancour. A un autre endroit, le narrateur compare l'effet produit par l'arrivée du bandit au château à celui d'un procédé feuilletonesque: le roman de chevalerie que la baronne est en train de lire à l'arrivée de Sir Williams, ainsi que la mise en scène de Sir Williams comme héros d'un roman de Walter Scott, sont mis en rapport avec le roman-feuilleton. De cette manière, l'histoire du roman est explicitement montrée comme réalisation de procédés romanesques populaires. En somme, le narrateur rompt dans son discours l'illusion référentielle, signale l'artificialité du texte et thématise les références littéraires.

De plus, la fiction romanesque est ironisée par la thématique littéraire. Les romans de chevalerie que lit la baronne perturbent sa raison. Mais l'aventure que Sir Williams provoque au Genêts commence de la même façon que le roman que la baronne est en train de lire. L'histoire du roman de chevalerie est donc reliée à l'histoire du roman de **Rocambo** par une mise en abyme: l'intrigue qui se déroule au château de la baronne de Kermadec est donc aussi peu digne de foi que les aventures relatées dans les anciens romans de chevalerie. Celui qui y croirait serait un faible d'esprit.

Les auteurs dont le nom est cité dans l'histoire et dans le discours ne sont pas des références prises au hasard, mais établissent un rapport précis au romantisme européen et au développement du roman. L'oeuvre de Walter Scott a influencé de manière décisive le roman français du dix-neuvième siècle. Victor Hugo s'en est inspiré dans sa conception dramatique du roman, plus tard reprise et transformée par les auteurs populaires dans leurs romans historiques et sociaux. Les héros byroniens tels que Manfred (1814) ou Lara (1817) contribuèrent à la constitution de la figure du héros romantique français et par conséquent à l'élaboration de la conception d'un "surhomme populaire", à la manière de Rodolphe (d'Eugène Sue dans **Les Mystères de Paris** (1842/43)), Rio Santo (de Paul Féval dans **Les Mystères de Londres** (1843/44)) ou d'Edmond Dantes (d'Alexandre Dumas dans **Le Comte de Monte Cristo** (1844/45)). Le réseau de renvois à la littérature ne signale donc pas seulement la littérarité du cycle des romans de **Rocambo**; il indique en outre la tradition littéraire dans laquelle le texte s'inscrit.

En outre, le texte prend de la distance à l'égard de la littérature romantique. Le goût de la baronne de Kermadec pour les romans de chevalerie ridiculise l'enthousiasme romantique pour le Moyen Age, car il fait tourner l'esprit de la vieille dame en folie. La figure du héros romantique, pour citer un autre exemple, est également représentée dans **L'Héritage**

mystérieux sur le mode parodique. Elle n'est plus qu'un rôle, qu'une ruse du diabolique Sir Williams qui, de fait, est un criminel froid et calculateur. De plus, la mise en scène romantique du bandit ne réussit qu'à abuser l'esprit d'une vieille dame excentrique et d'une jeune fille naïve à l'imagination surexcitée: les attraits du héros romantique ont décidément perdu de leur force de persuasion.

La thématique littéraire occupe une place particulièrement importante dans le roman dont nous venons d'éclairer quelques aspects. Le texte s'auto-désigne constamment au lecteur comme texte fictionnel, et, plus précisément, comme fiction populaire.

La mise en abyme de l'acte de la lecture d'un roman populaire thématise le plaisir de lire un roman-feuilleton tout en ironisant sur ce plaisir. Le texte signale ainsi qu'il veut être lu sur un autre mode que celui d'une identification banale.

A travers la parodie d'un système littéraire — le romantisme — le texte met en évidence la tradition dans laquelle il s'inscrit. L'histoire et les personnages du roman apparaissent ainsi non pas comme se référant par exemple au réel, mais comme se référant à d'autres textes.

Le roman **L'Héritage mystérieux** ne facilite donc pas une identification avec les aventures "rocambolesques", mais exige, pour une compréhension adéquate, une grande lucidité de la part du lecteur quant au jeu intertextuel avec les éléments traditionnels du romantisme. Et si ce texte peut procurer un plaisir, ce n'est certainement pas celui de l'évasion, mais plutôt celui de l'appréciation de son caractère ludique.

Mathias Jackel
Université de Berlin

NOTES

- (1) — Jean Tortel, "Le roman populaire", dans: **Histoire des littératures**, tome 3: *Littératures françaises connexes et marginales*, Paris, 1958, p. 1601.
- (2) — *Ibid.*, p. 1588.
- (3) — Lise Queffélec, **Le roman-feuilleton français au 19e siècle**, Paris, 1989, p. 64.
- (4) — *Ibid.*, p. 62.
- (5) — Michel Nathan, **Splendeurs et misères du roman populaire**, Paris 1990, p. 160.
- (6) — *Ibid.*, p. 156.
- (7) — Michel Nathan, **Lautréamont, feuilletoniste autophage**, Seyssel, 1992, p. 104.
- (8) — *Ibid.*, p. 14.
- (9) — Nous citons dans la suite après Ponson du Terrail, **Rocambole. L'Héritage mystérieux**, Paris, 1977, ici: p. 261sq.
- (10) — *Ibid.*, p. 260.
- (11) — *Ibid.*, p. 269.
- (12) — *Ibid.*, p. 283.
- (13) — *Ibid.*, p. 275.
- (14) — *Ibid.*, p. 277sq.
- (15) — *Ibid.*, p. 279.
- (16) — *Ibid.*, p. 368.
- (17) — *Ibid.*, p.424.