

INTRODUCTION

Alexandre Dumas, mousquetaire du journalisme

Corinne SAMINADAYAR-PERRIN

Il eut des duels, des maîtresses, des dettes, il fut joyeux, loyal, humain, brave comme Don Quichotte, paillard comme Sancho ! Il fut avec les audacieux toujours, avec les vainqueurs quelquefois – jamais il ne fut un salisseur de vaincus¹ !

Jules VALLÈS

« Hercule de la fécondité, Bamboula de la gloire, Michel-Ange du débraillé »², Alexandre Dumas vécut une vie foisonnante, multiple, débordante d'une irrépressible énergie. Bien qu'il appartienne à la grande génération romantique, celle des prophètes et des mages, il est journaliste par tempérament ; dès son entrée dans la vie littéraire, le jeune dramaturge à succès se taille dans et par la presse un espace à la mesure (ou à la démesure ?) d'une personnalité qui se veut publique, dans tous les sens du terme. L'écriture périodique et polyphonique du journal inscrit ses textes dans un entrelacs d'échanges permanents ; Dumas définit et pratique la création sur un mode nativement dialogique. Sa trajectoire d'écrivain est connectée à la première ère médiatique de masse qu'ait connue la France, à l'émergence des proto-industries culturelles, aux reconfigurations successives du champ littéraire au XIX^e siècle : Dumas se saisit de ces mutations comme autant de potentialités nouvelles, au service d'une conception résolument communicationnelle de la littérature.

D'où un rapport enthousiaste et décomplexé au monde de la presse, nouvel écosystème de la culture contemporaine. À l'inverse des Jérémies de la modernité médiatique, il se refuse à fustiger systématiquement la prostitution du journalisme, les compromissions imposées aux salariés des lettres, la décadence de la littérature industrielle. Dumas ne pratique pas l'art masochiste de l'autoflagellation collective ; il ne se succombe pas à la schizophrénie morose du génie déchu dans le borborygme des salles

1. VALLÈS Jules, 1990, « La Statue du père », *Le Cri du peuple* [6 novembre 1883], in *ID.* [édité par BELLET Roger], *Œuvres*, t. II, Paris, Gallimard.

2. *Ibid.*, p. 1096.

de rédaction. S'il est des journalistes catins, des cochons vendus, des charlatans de popularité, la presse n'en est pas responsable, mais bien les faiblesses et les lâchetés de ceux qui abandonnent le champ de bataille, et renoncent aux croisades journalistiques au service de la juste cause. La presse ouvre une arène où les d'Artagnan des lettres peuvent défendre la modernité et la littérature de demain : les bretteurs de la critique, les champions du feuilleton, les mousquetaires de la causerie doivent s'y engager avec la franchise et la vigueur de leurs convictions. On y gagne l'indépendance économique, et parfois un authentique bonheur de création : pour Dumas, rien de honteux à ce que le journal, comme la scène des théâtres, nourrisse ses salariés et assure à ses célébrités la fortune et la gloire. À part Vallès et Zola (de trente et quarante ans plus jeunes que lui), rares furent ceux qui, parmi ses contemporains, assumèrent pleinement ces logiques économiques et symboliques propres à la modernité, pour essayer d'en être les acteurs lucides, voire d'inverser les rapports de force imposés à l'artiste.

La trajectoire de Dumas, indissociablement écrivain et journaliste³, est celle d'un engagé volontaire dans le monde de la presse, où il occupa presque tous les postes : critique dramatique, chroniqueur, romancier, historien du contemporain, correspondant de guerre, mais aussi ciseleur de « nouvelles à la main » et intarissable causeur. Cette écriture en mouvement perpétuel est sous-tendue par des convictions fortes : infatigable militant du romantisme, Dumas défend l'idéal démocratique d'une littérature authentiquement populaire, en prise sur les dynamiques du présent, et intensément interactive.

I. « Les luttes et les rêves » (1836-1848)

Dumas s'impose avec fracas dans le champ littéraire en 1829, par le succès scandaleux d'*Henri III et sa cour* ; un an avant *Hernani*, il ouvre la brèche par laquelle la révolution romantique prend d'assaut les scènes parisiennes. Dès 1836, il comprend les ressources inédites qu'ouvre la nouvelle ère médiatique inaugurée par *Le Siècle* et *La Presse* : audience élargie des journaux à 40 francs, importance accrue accordée à la vie littéraire et culturelle, possibilité d'investir la case feuilleton par toutes sortes de formes brèves, volontiers expérimentales. Le journal s'installe au cœur de la vie littéraire, et ses réseaux rivalisent d'emblée avec les sociabilités cénaculaires, qu'ils prolongent autant qu'ils s'y opposent⁴ : la fabrique du succès, mais aussi la production de la valeur symbolique en dépendent désormais.

Après quelques articles remarquables dans les pages de *L'Impartial*, Dumas porte la bataille romantique au rez-de-chaussée de *La Presse* : Girardin lui confie les comptes rendus des principales pièces jouées à la Comédie-Française et à la Porte-Saint-Martin, ainsi que des articles de « haute critique dramatique ». Le contexte culturel et littéraire exige du champion de la modernité un engagement énergétique.

Cette entrée en journalisme intervient dans un contexte particulier : au théâtre, les dramaturges romantiques battent en retraite. Un autre front s'est ouvert : la lutte contre la critique. La polémique de la camaraderie, qui visait en particulier

3. Cf. MOMBERT Sarah, 2011, « Alexandre Dumas », in KALIFA Dominique, RÉGNIER Philippe, THÉRENTY Marie-Ève et VAILLANT Alain (dir.), *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, p. 1125-1134.

4. Cf. GLINOER Anthony et LAISNEY Vincent, 2013, *L'âge des cénacles. Confraternités littéraires et artistiques au XIX^e siècle*, Paris, Fayard.

les pratiques du milieu romantique, a entraîné une contestation des buts et des moyens de la critique, et une remise en question des journalistes-critiques⁵.

Le jeune dramaturge⁶ soutient avec panache les assauts menés par les dramaturges romantiques contre la tradition, et se distingue par sa posture provocante de « critique des critiques » : sa légitimité se construit sur sa réputation de créateur, laquelle lui confère une maîtrise et une expertise sans commune mesure avec l'impuissance envieuse des lundistes⁷ de profession – le spectaculaire duel journalistique qui l'oppose à Jules Janin⁸ manque de se régler par les armes...

Cette posture résolument offensive repose sur une conception créatrice de la critique : dans l'espace même du feuilleton, l'artiste développe une réflexion en acte sur les dynamiques littéraires contemporaines ; en spécialiste reconnu, il éclaire ses confrères en littérature, et guide le public dans le foisonnement tapageur de la modernité. Surtout, il cherche sans cesse à relancer la dynamique des avant-gardes, menacée par une progressive glaciation réactionnaire : entre 1830 et 1835, sont une à une égorgées les promesses nées de la révolution de Juillet – la censure imposée au *Roi s'amuse* (1832) et l'interdiction de la reprise d'*Antony* à la Comédie-Française (1834) font écho à la sanglante répression des mouvements sociaux et des insurrections républicaines aux mêmes dates.

La contre-offensive vise à récupérer, au profit des artistes, le magistère critique dont se réclame la presse ; Dumas brandit la bannière de l'anticritique des écrivains⁹ qui, dès les années 1830, travaille à contrebalancer l'influence des feuilletonistes et des journaliers, maîtres des tribunes médiatiques. En 1834, Gautier formulait déjà, dans la provocante préface de *Mademoiselle de Maupin*, l'antagonisme fondamental voué à marquer un siècle de débats critiques :

Vous ne vous faites critique qu'après qu'il est bien constaté à vos propres yeux que vous ne pouvez être poète. Avant de vous réduire au triste rôle de garder les manteaux et de noter les coups comme un garçon de billard ou un valet de jeu de paume, vous avez longtemps courtoisé la muse, vous avez essayé de la dévirginiser ; mais vous n'avez pas assez de vigueur pour cela ; l'haleine vous a manqué, et vous êtes retombé pâle et efflanqué au pied de la sainte montagne. Je conçois cette haine. Il est douloureux de voir un autre s'asseoir au banquet où l'on n'est pas invité, et coucher avec une femme qui n'a pas voulu de vous. Je plains de tout mon cœur le pauvre eunuque obligé d'assister aux ébats du Grand Seigneur¹⁰.

-
5. CARVALHOSA Sandrine, 2017, *La causerie au XIX^e siècle. Les voix d'une écriture médiatique*, thèse de doctorat, Montpellier, Université Paul-Valéry, p. 220.
 6. Dumas bénéficie depuis 1834 d'une surexposition médiatique : suite à l'interdiction de la reprise d'*Antony* à la Comédie-Française, il multiplie les procès et « devient peu à peu le héros principal de la *Gazette des tribunaux* » (SCHOPP Claude, 2002 [1985 et 1997], *Alexandre Dumas. Le génie de la vie*, Paris, Fayard, p. 267).
 7. Cf. CARVALHOSA Sandrine, 2013, « Leçons de critique », in ANSELMINI Julie (dir.), *Dumas critique*, Limoges, PULIM, p. 37-52.
 8. Cf. MOMBERT Sarah, « Alexandre Dumas contre Jules Janin. Le duel des critiques », in ANSELMINI Julie (dir.), *Dumas critique, op. cit.*, p. 53-70.
 9. Cf. DIAZ Brigitte (dir.), 2013, *Elseneur*, n° 28 L'Anticritique des écrivains au XIX^e siècle. L'article de Sandrine Carvalhosa est particulièrement éclairant : « La critique des "écrivains vulgarisateurs" : Lamartine, Dumas et Souvestre » (p. 165-180).
 10. GAUTIER Théophile [éd. par VAN DEN BOGAERT Geneviève], 1966, préface de *Mademoiselle de Maupin* [datée de mai 1834], Paris, Garnier-Flammarion, p. 35.

Reste que ledit Grand Seigneur ne doit pas abandonner les tribunes médiatiques aux eunuques envieux autant que prétentieux : au lieu de croiser le fer dans des préfaces ou des manifestes (Dumas a publié très peu de paratextes théoriques et/ou critiques), l'auteur d'*Antony* affronte l'imposture de la critique sur son propre terrain, et s'empare du dispositif journalistique dans un but à la fois polémique et pédagogique. Avantage collatéral : la scène médiatique permet au jeune dramaturge d'affirmer sa posture de militant du romantisme, de renforcer sa légitimité d'écrivain en affichant sa solidarité avec Lamartine et Hugo, de multiplier son coefficient de visibilité ; la célébrité de l'auteur est à la mesure et à l'image du succès de ses pièces – tapageuse, familière, bon enfant et pleine d'humour. Au-delà des stratégies ponctuelles et des débats circonscrits, l'écrivain-journaliste travaille une scénographie et un style journalistiques originaux :

La critique dramatique de Dumas dans les années 1830 repose sur une manière et des idées qui marqueront durablement son écriture journalistique, et qui préfigurent l'esthétique et l'éthique de ses propres journaux, vingt ans plus tard : personnalisation du propos, ambition vulgarisatrice, critique des critiques, écriture de la légende du romantisme, volonté de faire du journal une tribune polémique pour s'exprimer dans l'espace public¹¹.

Parallèlement à ces bruyantes polémiques, Dumas publie dans *La Presse* des « scènes historiques ». Ce genre nouveau est une formule de transition entre l'écriture dramaturgique et le roman historique qui lui confèrera, dans les années 1840, une gloire à laquelle ne peut se comparer que celle d'Eugène Sue : ses lecteurs retrouvent dans les pages du journal la vivacité du dialogue, la rapidité de l'action, l'esthétique du choc qui l'ont séduit dans ses drames à succès. En direct, sous les yeux du public, le dramaturge se métamorphose en romancier historique – s'imposant dans un genre que Vigny, Balzac et Hugo ont fermement annexé au territoire littéraire romantique : le Walter Scott français sortira des phalanges de la jeune littérature.

C'est en « carcassier », en scénariste aguerri et en spécialiste du dialogue que Dumas s'empare des potentialités narratives et esthétiques qu'ouvre le roman-feuilleton. En 1842-1843, le succès planétaire des *Mystères de Paris* vient de consacrer le genre, et de lui conférer des fonctions inédites – sociales et politiques notamment. À la suite d'Eugène Sue, Dumas s'empare de cette forme fictionnelle éminemment médiatique ; ses héros, comme avant eux Fleur-de-Marie, la Chouette ou le Maître d'école, colonisent les imaginaires ; l'écrivain et ses personnages sont partout. Ses mousquetaires multiplient leurs exploits au rez-de-chaussée du *Siècle*, en même temps que *La Presse* accueille les amours de la flamboyante reine Margot (1844) ; *Le Comte de Monte-Cristo* succède au prince Rodolphe des *Mystères de Paris*, dans le *Journal des débats* – non sans effets d'échos et de débat intertextuel (1844-1846). Dumas se taille une position de premier plan dans le milieu très concurrentiel des romanciers-feuilletonistes. Sa pratique du roman historique épouse également les mouvements de l'actualité : *La Démocratie pacifique* publie en 1846 le républicain *Chevalier de Maison-Rouge*, et la tétralogie révolutionnaire des *Mémoires d'un médecin* commence dans *La Presse* à la même date¹². Cette productivité exceptionnelle s'appuie sur une pratique assumée

11. CARVALHOSA Sandrine, « Leçons de critique », art. cit., p. 52.

12. Pour le détail de cette production romanesque tous azimuts, on consultera SCHOPP Claude, *Alexandre Dumas, op. cit.*, p. 365 sq.

de la collaboration littéraire, depuis longtemps en usage dans le monde des théâtres, mais qui fait encore scandale dans le genre du roman : très conscient du statut de « marque » qu'acquiert le nom de l'écrivain en régime médiatique, Dumas défend d'autre part une conception souple et plurielle de l'auctorialité, telle qu'elle s'expérimente au même moment dans les formes nouvelles qu'invente la presse.

Il serait réducteur de ne voir dans le triomphe des fictions historiques de Dumas que la version médiatique, populaire et industrialisée du grand roman historique du type *Cinq-Mars* (1827), ou *Notre-Dame de Paris* (1831). Le projet initial de l'écrivain, inauguré avec le très sérieux *Gaule et France* (1833), est totalisant, et rappelle les ambitions contemporaines de Balzac :

Une idée, ou plutôt un désir, a germé, illimité comme chez lui tout premier désir : composer une suite de romans qui s'étendraient du règne de Charles VI à la période contemporaine. *Gaule et France*, dans cette perspective, constitue le parvis de l'œuvre : comment la Gaule est-elle devenue la France ? Dumas, en cette fin de 1832, écrit peu, il lit les *Lettres sur l'histoire de France* d'Augustin Thierry, les *Études historiques* de Chateaubriand. Il prend des notes, il rêve à cette suite majestueuse de romans qui apprendraient l'histoire au peuple, qui montreraient l'inéluctable sens de cette histoire vers la liberté et la fraternité. L'homme littéraire ne sera pas la préface de l'homme politique, puisque toute politique lui est interdite. L'homme littéraire sera l'homme politique¹³.

L'ambition est double. Il s'agit d'abord de profiter du premier support médiatique de masse, ainsi que des progrès de l'alphabétisation, pour inventer une littérature authentiquement populaire, capable de contribuer à l'éducation du peuple citoyen ; à la fin du Second Empire, Dumas rappelle encore, dans les pages du *Petit Journal*, son rôle précurseur dans la vulgarisation de l'histoire de France : « Je suis [...] un de ceux qui ont le plus poussé le peuple à l'étude facile et amusante des choses historiques, et j'ai créé, j'en suis certain, trois ou quatre millions de lecteurs qui n'existaient pas avant moi »¹⁴. Par ailleurs, et conformément à la vocation militante de l'historiographie et du roman historique contemporains, ces récits ont une visée politique explicite ; l'évocation du passé vaut comme herméneutique du devenir, et problématisation des questions d'actualité : « Au-delà de la réappropriation par les Français de leur passé, il s'agit de forger une conscience citoyenne avertie [...] Le roman historique suscite la réflexion et éveille ainsi la conscience politique des citoyens, invités à établir des rapprochements entre le présent et le passé »¹⁵. Et à devenir les acteurs, et les auteurs, de leur propre histoire.

II. Écrire et faire l'histoire : la République de 1848

La révolution de Février constitue pour Dumas à la fois une épiphanie et une catastrophe. Comme le montre dans le présent volume la contribution de Vincent Robert, le contrecoup des événements politiques affecte douloureusement le marché de la culture : le commerce de la librairie traverse une crise, les théâtres sont désertés ;

13. SCHOPP Claude, *Alexandre Dumas, op. cit.*, p. 245.

14. DUMAS Alexandre, 31 octobre 1864, « Correspondance », *Le Petit Journal*.

15. CALLET-BIANCO Anne-Marie, « Dumas et la polémique autour de la "littérature facile" », in ANSELMINI Julie (dir.), *Dumas critique, op. cit.*, p. 34.

le Théâtre-Historique, qui fournissait à Dumas une part non négligeable de ses revenus, accumule les dettes. Seule la presse, qui bénéficie d'une liberté presque entière jusqu'au tournant réactionnaire de 1849-1850, offre un débouché en pleine expansion pour les écrivains et les dramaturges – d'où un engagement massif, et souvent enthousiaste, des hommes (et femmes) de lettres dans l'écriture médiatique : les travaux de Sébastien Hallade dressent une cartographie suggestive de ces offensives croisées.

Ce contexte de marasme économique généralisé n'étouffe pas l'immense espoir qui fleurit en ce Printemps des peuples, pour beaucoup d'intellectuels démocrates, socialistes et/ou républicains. La révolution de Février marque, avec notamment la trajectoire de Lamartine, le triomphe du romantisme social, et le sacre du poète ; prophète et mage, l'écrivain a conquis le pouvoir qui lui permet désormais une action politique concrète. Dumas s'enthousiasme pour ce qui n'est pas encore une illusion perdue :

Dumas voit dans la république de Février le moment historique où se réalise son idéal de fraternité, une sorte d'incarnation du rêve littéraire. Les échanges sont d'ailleurs nombreux à cette époque entre fiction et action, donnant l'illusion qu'on est parvenu au moment où la littérature advient en politique : ainsi, la devise du journal *La Liberté*, auquel collabore Alexandre Dumas, « Tous pour chacun, chacun pour tous », rappelle l'idéal fraternel des Mousquetaires. S'engager dans l'action politique ce sera avant tout pour Dumas l'occasion (manquée) de vivre cet optimisme conciliateur qu'incarnent les héros de ses romans¹⁶.

Le temps des prophètes semble venu ; Dumas écrit à Lamartine : « Vous êtes merveilleux. Vous avez depuis que je vous ai serré la main fait avec cette main une œuvre de géant. Cela prouve tout bonnement que le génie est bon à tout »¹⁷. L'écrivain envisage de réinvestir sa célébrité de romancier et de dramaturge dans une carrière politique, et affiche résolument des convictions sociales mises en perspective, dans cet ouvrage, par la contribution de Ludovic Frobert. Dès le lendemain de la révolution, il annonce son engagement dans le débat public, par une lettre ouverte à Émile de Girardin publiée dans *La Presse* :

À vous et au *Constitutionnel* mes romans, mes livres, ma vie littéraire enfin. Mais à la France, ma parole, mes opinions, ma vie politique. À partir d'aujourd'hui, il y a deux hommes dans l'écrivain : le publiciste doit compléter le poète. N'est-ce pas une belle chose, dites, que de voir les deux mains puissantes des génies de la France, tendues au-dessus de nos têtes, protégeant la France, défiant l'Europe et agitant aux yeux du monde cette sainte devise : « Tous pour un, un pour tous » ? Ainsi donc et comme si j'avais pu deviner, dans *Balsamo*, ce qui s'est passé, je vous avais préparé une œuvre dans laquelle la Révolution de 1789 devait apparaître tout entière¹⁸.

La posture adoptée par Dumas fonde explicitement sa légitimité républicaine sur son œuvre historique de romancier et de dramaturge. Même le cycle consacré

16. MOMBERT Sarah, 2001, « Action politique et fiction romanesque. La révolution impossible d'Alexandre Dumas », in MILLOT Hélène et SAMINADAYAR-PERRIN Corinne (dir.), *1848, une révolution du discours*, Saint-Étienne, Cahiers intempestifs, p. 175-176.

17. « Lettre d'Alexandre Dumas à Lamartine du 2 mars 1848 », citée par SCHOPP Claude, *Alexandre Dumas, op. cit.*, p. 415.

18. « Lettre ouverte à Émile de Girardin », *La Presse*, 29 février 1848.

aux derniers Valois portait déjà une charge polémique et révolutionnaire sensible ; dans *L'Éducation sentimentale*, les financiers et industriels réunis chez le banquier Dambreuse ne s'y trompent pas : « Ce nouveau drame *La Reine Margot* dépasse véritablement les bornes ! Où était le besoin qu'on nous parlât des Valois ? Tout cela montre la royauté sous un jour défavorable ! »¹⁹. Ce militantisme fictionnel se fait explicite avec *Le Chevalier de Maison-Rouge*, publié en 1846 dans le journal fouriériste *La Démocratie pacifique*, dirigé par Victor Considerant. Le drame tiré l'année suivante du roman infléchit le scénario dans un sens plus directement politique (Maurice et Lorin meurent avec les girondins) ; en cette même année 1847, Lamartine publie *l'Histoire des girondins*, Michelet les deux premiers livres de *l'Histoire de la Révolution française*, et le public applaudit le panache des héros républicains mis en scène par Dumas. Dans *L'Éducation sentimentale*, c'est à l'occasion du *punch* offert par le républicain Dussardier qu'on discute la portée politique de ce drame à succès :

[Hussonnet] venait de voir, au théâtre de Dumas, *Le Chevalier de Maison-Rouge*, et « trouvait ça embêtant ».

Un jugement pareil étonna les démocrates, ce drame, par ses tendances, ses décors plutôt, caressant leurs passions. Ils protestèrent. Sénécals, pour en finir, demanda si la pièce servait la Démocratie²⁰.

Tous en conviennent. L'œuvre aurait même, à en croire Dumas, relancé la vogue du *Chant des Girondins*, qui accompagne les journées révolutionnaires de Février – là encore, Flaubert, impeccablement documenté, note : « Des hommes des faubourgs passaient, armés de fusils, de vieux sabres, quelques-uns portant des bonnets rouges, et tous chantant *La Marseillaise* ou *Les Girondins* »²¹. L'impact du *Chevalier de Maison-Rouge* se trouve ensuite démultiplié par la publication dans *La Presse* des trois premiers volets la tétralogie révolutionnaire des *Mémoires d'un médecin* : *Joseph Balsamo* (juin 1846-janvier 1848), *Le Collier de la reine* (février 1849-janvier 1850), *Ange Pitou* (décembre 1850-juin 1851) ; l'influence évidente de Michelet sous-tend le discours idéologique très clair que porte la fiction²².

L'avant-propos à *La Comtesse de Charny* (paru en volume entre 1852 et 1855) réaffirme, malgré le marasme de la période, l'autorité intellectuelle et politique conquise par l'écrivain engagé dans la révolution médiatique. Le triomphe du feuilleton, dans les années 1840, a consacré la souveraineté des hommes de lettres : « Le poète, qui gagnait assez d'argent pour se faire indépendant, échappait à la pression exercée sur lui jusqu'alors par l'aristocratie et par la royauté [...] il se créait dans la société une nouvelle noblesse et un nouvel empire : c'étaient la noblesse du talent et l'empire du génie »²³. Sous la Deuxième République, l'élection de Lamartine, de Hugo, de Félix Pyat, d'Eugène Sue comme représentants du peuple confirme cette vocation de la littérature à exercer un pouvoir politique ; Dumas présente l'amendement Riancey, qui condamne le roman-feuilleton en le frappant d'un timbre prohibitif, comme la

19. FLAUBERT Gustave, 2002 [1869], *L'Éducation sentimentale*, Paris, Le Livre de Poche, p. 258. La première de *La Reine Margot* a eu lieu le 20 février 1847.

20. *Ibid.*, p. 395. Le drame fut créé le 3 août 1847.

21. *Ibid.*, p. 420.

22. Cf. SAMINADAYAR-PERRIN Corinne, 2005, « L'insaisissable corps du peuple dans le cycle révolutionnaire d'Alexandre Dumas », in ROULIN Jean-Marie (dir.), *Corps, littérature, société au XIX^e siècle*, Saint-Étienne, PUSE, p. 141-160.

23. DUMAS Alexandre, 1990, « Avant-propos », in *ID.*, *La Comtesse de Charny*, Paris, Robert Laffont, p. 5-6.

réponse des députés réactionnaires à cette dangereuse puissance des écrivains démocrates et/ou socialistes²⁴ publiés dans la presse. Sous le Second Empire, on attribue volontiers les événements de 1848 à l'influence néfaste des romanciers subversifs, maîtres du feuilleton :

Dans son *Histoire de la littérature française sous le gouvernement de Juillet* (1854), Alfred Nettement, journaliste et essayiste légitimiste, pointe la responsabilité du roman dans l'avènement de Février 1848. En 1853, l'Académie des sciences morales et politiques lance un concours sur le sujet « Exposer et apprécier l'influence qu'a pu avoir en France sur les mœurs la littérature contemporaine, considérée surtout au théâtre et dans le roman »²⁵.

Fort de son capital symbolique de romancier et de dramaturge, Dumas, faute de réussir à se faire élire représentant du peuple, fonde au printemps 1848 un journal politique intitulé *Le Mois*, qu'il dirige et rédige entièrement lui-même.

Le journal est publié avec une périodicité variable, généralement mensuelle : ses 26 livraisons, datées de mars 1848 à février 1850, paraissent la plupart du temps avec un retard notable. Le format, de 32 pages in-quarto organisées selon un rubricage minimal, se rapproche de celui de la revue ; *Le Mois* se vend exclusivement par abonnement et la collection est destinée à être reliée, comme l'indique la présence de tables annuelles²⁶.

Autoproclamé « sténographe de l'univers », Dumas entend raconter en temps réel, ou presque, les événements contemporains : « Dieu dicte et nous écrivons », proclame-t-il dans le premier numéro avec un optimisme inébranlable²⁷.

L'originalité de *Mois*, analysée ci-après par Charles Grivel et Corinne Saminadayar-Perrin, tient à la place prépondérante accordée au récit dans cette entreprise ambitieuse d'histoire immédiate. L'impersonnalité énonciative de Dumas traduit « le point de vue surplombant de Dieu », dont l'écrivain-journaliste se dit le greffier :

Ce point de vue omniscient, qui permet au journaliste de suivre plusieurs bataillons de la Garde nationale à la fois, d'accompagner au même instant les émeutiers sur les boulevards et le Gouvernement provisoire à l'Hôtel de Ville, ressemble fort à celui du narrateur des romans historiques de Dumas, capable de suivre plusieurs fils de l'action et de les nouer aux moments clés de l'action romanesque. En effet, il arrive que les rubriques journalistiques du *Mois* [...] laissent place à un montage typiquement feuilletonesque²⁸.

Ce mode énonciatif assoit la légitimité du discours : « Romancier d'histoire, journaliste inspiré et prophète sont à ses yeux les trois facettes d'une même posture »²⁹.

24. *Ibid.*, p. 7.

25. HALLADE Sébastien, 2015, « Morales littéraires et politiques au temps de l'insurrection. Les romanciers journalistes et les insurrections sous la Deuxième République », in DELUERMOZ Quentin et GLINOER Anthony (dir.), *L'insurrection entre histoire et littérature*, Paris, Publications de la Sorbonne, p. 51.

26. MOMBERT Sarah, « Le "sténographe de l'univers". *Le Mois* d'Alexandre Dumas (1848-1850) », in DELUERMOZ Quentin et GLINOER Anthony (dir.), *L'insurrection entre histoire et littérature*, op. cit., p. 81.

27. Victor Hugo reprend la métaphore dans *Quatrevingt-treize* (1874), avec une tonalité bien différente : « Les événements dictent, les hommes signent [...] Desmoulin, Danton, Marat, Grégoire et Robespierre ne sont que des greffiers. Le rédacteur énorme et sinistre de ces grandes pages a un nom, Dieu » (Paris, Garnier-Flammarion, 2002, p. 217).

28. MOMBERT Sarah, « Le "sténographe de l'univers" », art. cit., p. 88-89.

29. *Ibid.*, p. 90.

L'avant-propos du *Collier de la reine* (28 novembre 1848) développe explicitement cette continuité entre l'œuvre de l'écrivain, la vision prophétique de l'historien, le militantisme médiatique et l'engagement politique :

Depuis les derniers mots que nous nous sommes dits, une révolution a passé entre nous : cette révolution, je l'avais annoncée dès 1832, j'en avais exposé les causes, je l'avais suivie dans son accomplissement : il y a plus – j'avais dit, il y a seize ans, ce que je ferais il y a huit mois.

Qu'on me permette de transcrire ici les dernières lignes de l'épilogue prophétique qui termine mon livre *Gaule et France* [...]

La révolution prévue et annoncée par nous ne nous a donc pas pris à l'improviste. Nous l'avons saluée comme une apparition fatalement attendue [...]

Depuis vingt ans que nous fouillons le passé des peuples, nous savons ce que c'est que les révolutions³⁰.

Le Mois s'éteint au début de l'année 1850, au moment où le tournant réactionnaire du gouvernement se confirme, sous la pression des partisans de l'Ordre – la montée du césarisme obscurcit définitivement l'azur de Février. Le nombre d'abonnés au journal n'a pas suffi à rendre l'entreprise économiquement viable ; d'autre part, au fil des numéros, se lit « la déception qui s'empare [de Dumas] à mesure que la révolution tourne mal »³¹ : le Printemps des libertés ne fleurira pas en Europe.

L'expérience du *Mois* est cependant, pour l'écrivain, l'occasion de traduire en actes deux convictions qu'il n'abandonnera pas sous l'Empire : la possible vocation médiatique du romantisme social, et l'invention d'une voix qui place l'écrivain au cœur même du dispositif journalistique.

III. Un « militant du romantisme » sous le Second Empire

En 1853, Dumas est de retour à Paris : il a été forcé à l'exil après le coup d'État non pour ses convictions républicaines, mais pour éviter la contrainte par corps après une faillite retentissante. Il installe à la Maison d'or le siège de son nouveau journal, *Le Mousquetaire*, et recrute un escadron de jeunes journalistes prometteurs : on trouve parmi eux Henri Rochefort, le futur tombeur d'Empire, ou Aurélien Scholl, qui s'imposera comme un chroniqueur de tout premier plan jusqu'à la Troisième République. L'équipe de rédaction compte aussi de vieux amis, vétérans des campagnes romantiques, comme Joseph Méry, Gérard de Nerval ou Paul Bocage, le neveu du célèbre acteur qui créa le rôle d'Antony aux côtés de Marie Dorval. La formule éditoriale du *Mousquetaire* est nouvelle, résolument moderne, et annonciatrice, à maints égards, des innovations du *Figaro* lancé par Villemessant un an plus tard ; les débuts s'avèrent prometteurs :

Le journal semble se vendre facilement, pour partie sur les boulevards où sa sortie en fin d'après-midi coïncide avec l'heure de la plus intense affluence, pour le reste grâce aux abonnés qui à Paris et en province suivent avec intérêt l'évolution de l'un des tout premiers quotidiens littéraires [...] Tous les jours ou presque, Dumas et son équipe servent quatre grandes pages serrées, sur

30. DUMAS Alexandre, 1990, « Avant-propos », in *ID.*, *Le Collier de la reine*, Paris, Robert Laffont, p. 3-4.

31. DURAND Pascal et MOMBERT Sarah, 2009, « Le démon du journalisme », in *ID.*, *Entre presse et littérature. Le Mousquetaire, journal de M. Alexandre Dumas (1853-1857)*, Liège, Bibliothèque de la faculté de philosophie et lettres de l'université de Liège, p. 11.

trois colonnes, de prose de qualité – soit un océan de 70 000 signes quotidiens. Le tout pour 3 francs par mois à Paris, 4 francs dans les départements, ou 10 centimes par numéro [...] Saisir l'air du temps de la création, capturer les caprices de la mode littéraire, suivre au jour le jour la mode des théâtres, telle est l'ambition de ce journal d'actualité culturelle³².

Au centre du dispositif, Dumas lui-même – dont les *Causeries* ouvrent la plupart des numéros, cependant que *Mes mémoires* occupent le rez-de-chaussée (Maria Lúcia Dias Mendes revient, dans le présent volume, sur les enjeux de ce contrepoint mémorialiste).

Dans le grand silence médiatique qui glace les premières années de l'Empire autoritaire, *Le Mousquetaire* fait événement – Villemessant ne s'y trompe pas, et propose de racheter le journal. De cette percée victorieuse le lancement du *Moustiquaire*, journal parodique qui, comme le montre ici même Sarah Mombert, révèle la manière dont les contemporains ont perçu et apprécié la spécificité de la formule inventée par Dumas – la caricature est parfois le plus révélateur des miroirs.

Le journalisme expérimental que bricole *Le Mousquetaire* repose sur deux innovations majeures. La première est la place centrale qu'y occupe Dumas. En réponse à la médiatisation de la personne de l'artiste, et à l'aliénation qui le menace, l'écrivain se réapproprie spectaculairement le contrôle de l'espace discursif ; il se met lui-même en scène dans la familiarité débraillée des causeries, dans la trame romanesque des *Mohicans de Paris*³³, et dans l'écriture mémorialiste. Cet investissement simultané du moi sur toutes les scènes textuelles est constitutif de la scénographie de l'écrivain. Au moment où la première ère médiatique de masse transforme les grands écrivains en stars et fait de la visibilité un critère décisif dans le champ culturel³⁴, Dumas revendique la maîtrise de son propre scénario auctorial ; dramaturge consommé, il construit son personnage en reconfigurant la tendance autobiographique contemporaine (Chateaubriand, Sand, Hugo) grâce aux dispositifs inédits qu'autorise la presse.

Si, à partir des années 1850, Victor Hugo prolonge la veine lyrique de son œuvre, Alexandre Dumas multiplie les références et les détails à sa vie concrète, quotidienne d'homme de lettres, dans une perspective communicationnelle immédiate. Les anecdotes distillées dans les articles donnent l'impression d'avoir accès à une partie inédite de la vie du grand homme, et renforcent l'attachement du public. Il ne faut donc pas négliger la valeur proprement argumentative de l'écriture causée, quand bien même elle se donne pour du badinage : elle est en fait un discours d'une efficacité redoutable en termes de captation du lectorat³⁵.

Par ailleurs, la vocation horizontale, égalitaire, intime de la causerie nouée sans façon avec « le premier venu » marque l'ambition démocratique du journalisme façon *Mousquetaire* – rien d'étonnant à ce que Dumas, dix ans plus tard, écrive volontiers dans les pages du *Petit Journal*. Ce faisant, l'écrivain prolonge, en régime médiatique,

32. *Ibid.*, p. 17.

33. Cf. DUMASY Lise, « *Les Mohicans de Paris*, ou comment être romantique sous le Second Empire », in DURAND Pascal et MOMBERT Sarah (dir.), *Entre presse et littérature. Le Mousquetaire*, op. cit., p. 197-228.

34. Cf. LILT Antoine, 2014, *Figures publiques. L'invention de la célébrité, 1750-1850*, Paris, Fayard ; et HEINICH Nathalie, 2012, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard.

35. CARVALHOSA Sandrine, *La causerie au XIX^e siècle*, thèse citée, p. 323.

le projet romantique d'une littérature authentiquement sociale, ouverte à tous, populaire par son inspiration comme par son public ; le rôle de vulgarisateur³⁶ sans cesse revendiqué par l'écrivain trouve dans la moderne communication médiatique des moyens nouveaux d'expression et d'innovation.

Si l'aventure du *Mousquetaire* tourne court pour des raisons à la fois économiques et éditoriales, elle a permis de tester, grande nature, une forme de journalisme original dont *Le Monte-Cristo* (1857-1862) incarnera une résurgence momentanée, quoique moins riche et foisonnante. Dumas investit la presse du Second Empire en militant du romantisme : critique, chroniqueur, romancier et mémorialiste, il défend inlassablement la révolution artistique menée par la grande génération de 1830, ses ambitions sociales et son projet démocratique, à une époque où le contexte politique et la modernité artistique font alliance pour opérer une liquidation en règle³⁷. Fidèle à la tradition européenne du mouvement, *Le Mousquetaire* s'intéresse à l'actualité littéraire étrangère ; critiques et chroniqueurs reprennent et prolongent les combats autrefois menés dans les colonnes de *La Presse*. S'élabore au fil des articles une mythologie du romantisme que Gautier couronnera en 1872 avec les *Souvenirs du romantisme* (eux aussi parus dans la presse) : le journalisme « aut centré » de Dumas l'incarne autant qu'il la met en scène, comme le montrent les analyses de Sandrine Carvalhosa.

En outre, l'écrivain conserve une inébranlable foi dans les pouvoirs de la fiction – *Les Mohicans de Paris* forment une œuvre « totale », synthétisant les divers sous-genres romanesques illustrés par les grands écrivains romantiques, et les combinant à des inspirations plus modernes (dont le naissant roman policier). Dans ce roman démesuré, l'écrivain, comme Hugo dans *Les Misérables*, emprunte aux formes populaires du conte de fées, de la légende ou de la parade de foire, reprenant la tradition romantique de réécriture des genres populaires par la culture savante ; Dumas ressuscite aussi la vogue du fantastique et du merveilleux dans maints récits publiés dans *Le Mousquetaire* et *Le Monte-Cristo* – ces contes et nouvelles sont analysés ci-dessous par Matthias Hausmann, Cyrille François et Julie Anselmini. Il ne faut pas sous-estimer la portée oppositionnelle de ces choix esthétiques que l'on peut parfois percevoir comme surannés (ou singulièrement avant-gardistes, dans le cas de la proto-science-fiction).

De cet infatigable engagement témoigne l'aventure (l'épopée) de *L'Indépendente*, qu'évoquent dans ce volume Isabelle Safa et Alvio Patierno. Après avoir accompagné et soutenu l'expédition des Mille menée par Garibaldi et ses « chemises rouges » pour libérer l'Italie de la domination autrichienne, Dumas s'installe à Naples où il fonde un quotidien, *L'Indépendente*, afin de promouvoir la politique de Garibaldi et l'unité italienne. Fidèle à l'esprit mousquetaire de son fondateur, le journal lutte sur tous les fronts, dénonçant la propagande réactionnaire, le despotisme clérical et la corruption de la classe politique au pouvoir ; il brave avec panache la surveillance policière et les intérêts des camorristes – ce qui lui vaut d'être plusieurs fois suspendu au cours des quatre années d'existence accidentée (1860-1864) durant lesquelles il fut dirigé par

36. Un exemple parmi beaucoup d'autres se trouve dans la « Causerie avec mes lecteurs » du *Mousquetaire*, 5 décembre 1853 : « Lamartine est un rêveur ; Hugo est un penseur ; moi, je suis un vulgarisateur ».

37. Cf. PERRIN-DAUBARD Marie, 2015, « Les "grands romantiques". Silence et renouvellement », in CABANÈS Jean-Louis et LAISNEY Vincent (dir.), *L'année 1855. La littérature à l'âge de l'Exposition universelle*, Paris, Classiques Garnier, p. 153-166.

Dumas. Chevalier de la « vérité », le quotidien honore les vertus de courage et d'énergie propres au romantisme de combat.

*

Ni renonciation ni compromission, le journalisme représente pour Dumas l'une des dimensions constitutives du romantisme à l'ère médiatique. Le support périodique est riche de virtualités communicationnelles permettant à la littérature, et à l'écrivain, de toucher un très large public ; la presse ouvre de multiples tribunes que l'artiste peut prendre d'assaut, en critique militant ou en chroniqueur averti de l'actualité culturelle. La causerie restaure la chaleur de la parole vive et l'intimité de l'échange familial, à l'âge de la littérature-texte ; elle offre un espace d'échange horizontal qui connecte directement la littérature au quotidien, et s'adresse indistinctement au « premier venu ». Cet idéal a une dimension indéniablement démocratique, pour un écrivain qui s'est défini toute sa vie comme vulgarisateur, et a toujours défendu la vocation populaire de ses œuvres.

Plus radicalement, être romantique sous le Second Empire implique, pour Dumas, la prise en compte raisonnée des dispositifs spécifiques par lesquels l'ère médiatique structure le champ littéraire, du point de vue économique, esthétique et symbolique. Son journalisme expérimental invente une nouvelle façon d'être écrivain, parfois hors le livre ou sans le livre, par le discours autant que par le texte, dans la vie comme dans la création ; là où Gautier raconte la légende du romantisme, Dumas l'incarne et la « vit tout haut » – en mousquetaire du journalisme.