



Féesries

Études sur le conte merveilleux, XVII^e-XIX^e siècle

2 | 2005

Le Conte oriental

De Galland à Dumas

La métamorphose romanesque du conte oriental

Julie Anselmini



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/feeries/117>

ISSN : 1957-7753

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 1 février 2005

Pagination : 209-227

ISBN : 2-84310062-3

ISSN : 1766-2842

Référence électronique

Julie Anselmini, « De Galland à Dumas », *Féesries* [En ligne], 2 | 2005, mis en ligne le 21 février 2007, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/feeries/117>

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

© Féesries

De Galland à Dumas

La métamorphose romanesque du conte oriental

Julie Anselmini

- 1 LE SUCCÈS DES « MILLE ET UNE NUITS », telles qu'elles furent traduites ou plutôt adaptées par Antoine Galland (1704-1717), perdure très largement au XIX^e siècle¹, assuré autant par les imitations, pastiches et continuations de l'œuvre que par celle-ci elle-même, et davantage alimenté que détruit par l'orientalisme scientifique qui se développe à partir de la fin du XVIII^e siècle. Alexandre Dumas (1802-1870), qui lut dès son enfance ces contes orientaux² et fréquenta assidûment, de 1829 à 1844, ce grand admirateur de Galland qu'était Charles Nodier³, fut naturellement, comme un grand nombre de ses contemporains, marqué par ce recueil désormais totalement annexé au patrimoine littéraire européen ; plusieurs de ses œuvres portent les signes de l'influence qu'eurent les contes arabes sur son imaginaire : *Le Capitaine Pamphile* (1839), réécriture acide de l'*Histoire de Sindbad le Marin* ; *Les Mille et un Fantômes* (1849), dont le titre est un clin d'œil au recueil oriental ; *Les Mohicans de Paris* (1854-1855), où prend place l'histoire d'une certaine Zuleyma née à Bagdad sous le règne du calife Hâroûn el-Raschid⁴... Mais nulle part la prégnance intertextuelle des *Mille et Une Nuits* n'est plus forte que dans *Le Comte de Monte-Cristo*, qui parut en feuilleton dans *Le Journal des Débats* d'août 1844 à janvier 1846 et suscita un engouement sans précédent. Dans ce roman de mœurs à maints égards réaliste, inspiré par un fait divers tiré des archives de la police et mettant en scène la « société fausse, au cœur usé et corrompu⁵ » de la Restauration et de la Monarchie de Juillet (l'action se déroule de 1815 à 1838), cette intertextualité pourrait sembler une simple concession au goût de l'époque pour l'Orient – « Tout ce continent penche vers l'Orient », déclare Hugo dans la préface des *Orientales* (1829) – et plus généralement pour l'exotisme (la naissance du terme, selon Vincenette Maigne, est strictement contemporaine du roman⁶). Pourtant, au-delà des allusions plaisantes aux contes arabes, le parcours d'Edmond Dantès rappelle singulièrement celui d'un autre marin de Bagdad, à qui il emprunte d'ailleurs l'un de ses pseudonymes. Cette similitude engage à se pencher plus attentivement sur l'inscription et l'actualisation des *Mille et Une Nuits* à différents niveaux du texte, mais aussi à se demander en quoi cet héritage détermine des enjeux spécifiques à l'œuvre de Dumas et

participe d'une poétique originale : l'aventure de la réécriture nous lance à la poursuite du roman et de son charme propre, nous invitant à relire *Le Comte de Monte-Cristo*, sinon comme un nouveau conte oriental, du moins comme une quête de ce « paradigme perdu ».

- 2 L'univers des *Mille et Une Nuits* apparaît d'abord dans *Le Comte de Monte-Cristo* comme un décor, c'est-à-dire à la fois comme un ornement et comme une convention.
- 3 Maintes allusions ludiques aux contes arabes parsèment le roman, intervenant dans les circonstances les plus anodines, par exemple devant une entrée dérobée de la maison d'Albert de Morcerf permettant au jeune homme de mener discrètement ses histoires galantes : « Cette petite porte sournoise faisait concurrence aux deux autres [...], s'ouvrant comme la fameuse porte de la caverne des *Mille et Une Nuits*, comme la Sésame enchantée d'Ali-Baba, au moyen de quelques mots cabalistiques, ou de quelques grattements convenus⁷ ». L'humour est ici manifeste de la part du narrateur, et le jeu distancié avec les contes arabes, moyen d'une connivence avec le lecteur, laisse supposer un regard critique et démystificateur porté sur le merveilleux oriental, convoqué au simple titre d'ornement littéraire. Cette ornementation relevant du narrateur extradiegétique trouve un équivalent à l'intérieur même du récit, chez les comparses du comte, poussés par les règles de l'astéisme à une foule d'allusions badines : « [J]e vous dirai que, comme il ne me manque pour être dans la situation d'Aladin que la fameuse lampe merveilleuse, je ne vois aucune difficulté à ce que, pour le moment, vous m'appeliez Aladin. Cela ne nous sortira pas de l'Orient, où je suis tenté de croire que j'ai été transporté par la puissance de quelque bon génie⁸ », déclare Franz d'Épinay, introduit dans le souterrain de Monte-Cristo.
- 4 Ce jeu mondain a cependant une origine concrète dans le roman : il naît du faste extraordinaire déployé par le comte, dont toutes les demeures sont de somptueux palais au décor oriental. Lorsque Franz pénètre dans la grotte de Monte-Cristo – véritable « grotte des *Mille et Une Nuits* » – il marche « d'enchantements en enchantements⁹ », comme plus tard les hôtes parcourant, dans la demeure parisienne du comte « les chambres meublées à l'orientale avec des divans et des coussins pour tout lit, des pipes et des armes pour tous meubles ; [...] les boudoirs en étoffes de Chine, aux couleurs capricieuses, aux dessins fantastiques, aux tissus merveilleux¹⁰ ». Ces intérieurs magnifiques, organisés comme dans les contes arabes autour du *sofa*, voient s'amasser toutes les richesses du monde, décrites avec volupté en de longues énumérations, comme au chapitre LXIII où l'on assiste à un « festin oriental [...], mais oriental à la manière dont pouvaient l'être les festins de fées arabes » :

Tous les fruits que les quatre parties du monde peuvent verser intacts et savoureux dans la corne d'abondance de l'Europe étaient amoncelés en pyramides dans les vases de Chine et dans les coupes du Japon. Les oiseaux rares [...], les poissons monstrueux [...], tous les vins de l'Archipel, de l'Asie Mineure et du Cap [...] défilèrent. (p. 674)
- 5 Le roman se plaît encore à évoquer, en de longues listes rappelant les séries chères aux contes orientaux, la collection lapidaire du comte et les nombreuses raretés qu'il détient, tels « un petit coffret d'argent merveilleusement sculpté et ciselé¹¹ » ou une « merveilleuse bonbonnière creusée dans une seule émeraude et fermée par un écrou d'or » qu'il exhibe au chapitre XL – autant d'éléments faisant directement « suite aux merveilles des *Mille et Une Nuits*¹² ».

- 6 Parmi ces objets qui fonctionnent, selon les termes de Sylvette Larzul, « à la fois comme connotateurs de l'Orient et comme signes d'une magnificence érigée en système¹³ », deux éléments amènent une actualisation particulièrement intense des *Mille et Une Nuits* à l'intérieur du roman.
- 7 C'est d'abord une coupe en vermeil contenant des « confitures magiques » – du haschich, drogue similaire à l'opium, au bandj et autres narcotiques des contes arabes. Sous l'effet de cette « pâte merveilleuse¹⁴ » dont Monte-Cristo lui-même est grand amateur, les personnages subissent de fascinantes hallucinations qui les transportent au beau milieu des *Mille et Une Nuits*. Franz évoque ainsi tout un univers de délices orientaux, dans un passage qui annonce certains accords de *La Vie antérieure* ou certains accents d'*Aurélia* :
- L'horizon allait toujours s'élargissant, [...] un horizon bleu, transparent, vaste, avec tout ce que la mer a d'azur, avec tout ce que le soleil a de paillettes, avec tout ce que la brise a de parfums ; [...] il voyait apparaître l'île de Monte-Cristo, non plus comme un écueil menaçant sur les vagues, mais comme une oasis perdue dans le désert ; puis à mesure que la barque approchait, les chants devenaient plus nombreux, car une harmonie enchanteresse et mystérieuse montait de cette île à Dieu [...]. Il se retrouva dans la chambre aux statues [...]. Alors ce fut une volupté sans trêve, un amour sans repos, comme celui que promettait le Prophète à ses élus. [...] après une lutte pour laquelle on eût donné son âme, il s'abandonna sans réserve et finit par retomber haletant, brûlé de fatigue, épuisé de volupté, sous les baisers de ces maîtresses de marbre et sous les enchantements de ce rêve inouï. (XXXI, p. 306-307)
- 8 Cette annulation du réel et des « barrières du possible » au profit d'un féérique oriental entraîne l'euphorie du jeune homme, enfin affranchi de sa trop humaine condition :
- Je me sentais doué d'une puissance supérieure. Il me semblait, comme dans ces merveilleux contes avec lesquels on berce notre enfance, que je n'avais qu'à vouloir pour accomplir, plus complet qu'une fée qui n'opère que grâce à sa baguette, ou qu'un enchanteur qui ne commande qu'à l'aide de son talisman. Je sentais que ma magie était en moi¹⁵.
- 9 Le haschich, qui ouvre « les champs de l'infini » et permet à celui qui en goûte de devenir « roi du monde, roi de l'univers, roi de la création¹⁶ », est donc l'exact équivalent de la lampe d'Aladin, « lampe merveilleuse, dont la possession le ren[d] plus puissant qu'aucun monarque de l'univers¹⁷ ».
- 10 Le « domaine sans borne de la rêverie » n'est cependant pas sans danger pour le personnage : non seulement il n'est qu'une compensation fragile, mais la fuite dans l'Ailleurs peut amener au seuil de la mort, comme il arrive à Maximilien Morrel dans le dernier chapitre du roman. Ce « paradis artificiel » est d'ailleurs décrit dans des termes qui font étrangement écho aux *topoi* de la critique anti-dumasienne, que Vittorio Frigerio résume ironiquement : « Que de malheurs attendent, tapis à l'ombre des pages, l'ignare lecteur de Dumas et de ses épigones, une fois qu'il se laisse entraîner dans ce marécage insidieux de la fiction, hanté de fantômes hypnotiques qui lui feront goûter les drogues exotiques des expériences par procuration, l'éloignant peu à peu, sans espoir de retour, de la terre ferme de la réalité¹⁸. » Mais c'est l'enjeu même du roman de Dumas que de rivaliser d'onirisme avec *Les Mille et Une Nuits* :
- alors le rêve règne en maître, alors c'est le rêve qui devient la vie et la vie qui devient le rêve : mais quelle différence dans cette transfiguration ! c'est-à-dire qu'en comparant les douleurs de l'existence réelle aux jouissances de l'existence factice, vous ne voudrez plus vivre jamais, et vous voudrez rêver toujours. (XXXI, p. 304)

- 11 Un autre objet provoque une coupure avec le monde, non plus sous la forme négative du refuge et de la passivité, mais en offrant à son propriétaire le moyen d'une domination active et de jouissances réelles. Cet objet, paradigme dont sont issus tous les autres, est le *trésor*, motif central du roman comme il l'est dans *Les Mille et Une Nuits*, notamment dans les contes les plus souvent cités explicitement par Dumas – *Ali-Baba et les quarante voleurs* et *Sindbad le Marin*.
- 12 Le thème du trésor illustre particulièrement bien le surgissement progressif du merveilleux oriental dans le roman. Il n'a d'abord qu'une existence chimérique, et Dantès est prêt de rejoindre ceux qui tiennent l'abbé Faria pour fou ; même convaincu de la lucidité de ce dernier, il reste longtemps persuadé que le trésor, s'il a jamais existé, aura de toute façon disparu. Une fois Dantès évadé, sa rêverie au sujet du trésor devient cependant plus précise et tous ses désirs cristallisent sur cet objet. La veille de son arrivée à l'île de Monte-Cristo, il fait ainsi un rêve nourri de réminiscences des *Mille et Une Nuits* :
- Edmond, ravi, émerveillé, remplissait ses poches de pierreries ; puis il revenait au jour, et ces pierreries s'étaient changées en simples cailloux. Alors il essayait de rentrer dans ces grottes merveilleuses, entrevues seulement [...]. Il cherchait inutilement dans sa mémoire fatiguée ce mot magique et mystérieux qui ouvrait pour le pêcheur arabe les cavernes splendides d'Ali Baba. Tout était inutile ; le trésor disparu était redevenu la propriété des génies de la terre, auxquels il avait eu un instant l'espoir de l'enlever. (XXIII, p. 206-207)
- 13 Dantès découvre finalement dans un « éblouissement » l'existence du trésor ; celle-ci s'impose pourtant difficilement à son esprit : « rêvait-il ou était-il éveillé ? faisait-il un songe fugitif ou outreignait-il corps à corps une réalité ? » (XXIV, p. 221)
- 14 Quoique leur existence soit constatée avec évidence et permette au comte de reprendre pied dans la vie réelle, « ces richesses incalculables, inouïes, fabuleuses » ne parviennent jamais à être tenues pour réelles – car « il n'y a de pareils trésors que dans les contes de fées » (XXXI, p. 296). La chronique historique, chargée d'authentifier le surnaturel pour l'assimiler au réel, n'ôte pas au trésor son caractère merveilleux, fortement souligné par cette comparaison :
- l'héritage n'avait profité ni aux Borgia ni à la famille, mais était resté sans maître, comme ces trésors des contes arabes qui dorment au sein de la terre sous les regards d'un génie. (XVIII, p. 171)
- 15 Outre cette aura fabuleuse et son caractère illimité, dans un monde « où les grandes fortunes élèvent les moyens de faire le mal et le bien à la hauteur du merveilleux, et la puissance à la hauteur de l'inouï¹⁹ », le trésor est pour son propriétaire la source d'un pouvoir sans borne qui l'entraîne à l'*hubris* : « Je suis comme Néron : *cupitor impossibilium* », avoue Monte-Cristo (LXIII, p. 676). Loin d'être un facteur de réalisme, le thème de l'or dans *Le Comte de Monte-Cristo* est ainsi fortement façonné par un imaginaire du désir ; en donnant au héros une omnipotence divine et en le mettant définitivement au-dessus des hommes et des lois au lieu de l'insérer dans le jeu juridique et social, il dévoile son contenu mythique.
- 16 Comme la lampe d'Aladin, le trésor est l'instrument qui convoque la féerie à l'intérieur du roman. C'est la clef du merveilleux, la baguette magique qui métamorphose Monte-Cristo en « héros des *Mille et Une Nuits*²⁰ » et toutes ses demeures en palais enchantés. Loin de tout réalisme, c'est aussi l'accessoire magique grâce auquel le héros accède au statut de surhomme²¹ : il est en cela un pont entre le merveilleux traditionnel et le merveilleux moderne propre à la littérature populaire de l'époque romantique. *Les Mille et Une Nuits*,

loin de n'être qu'un décor statique ou une rêverie paralysante, sont ainsi le pôle d'un tropisme imaginaire dynamique et fécond. Les personnages du roman aussi en subissent l'attraction.

- 17 Galland mettait fortement en avant, dans son « Avertissement » aux *Mille et Une Nuits*, l'intérêt exotique des contes orientaux, qui « doivent plaire encore par les coutumes et les mœurs des Orientaux, par les cérémonies de leur Religion, tant Païenne que Mahométane [...]. Ainsi, sans avoir essuyé la fatigue d'aller chercher ces Peuples dans leur Pays, le Lecteur aura ici le plaisir de les voir agir, et de les entendre parler ». Or dans *Le Comte de Monte-Cristo*, l'orientalisme est le caractère dominant du héros et des siens.
- 18 Le comte, tout d'abord, est constamment présenté comme un grand seigneur étranger. Son opulence fabuleuse et sa munificence font de lui un « nabab extraordinaire²² » – terme qui renvoie à l'Inde musulmane ; son apparence physique est parfaitement conforme aux canons de la beauté masculine introduits par les peintres orientalistes et que l'on pouvait admirer dans les tableaux historiques de Girodet ou de Géricault ; son costume est entièrement oriental²³. Enfin, au-delà de cette apparence extérieure, le comte manifeste dans tout son comportement une profonde intériorisation des mœurs levantines : chez Mercédès, devenue comtesse de Morcerf, il refuse ainsi de partager le « sel » de l'hospitalité, reproduisant le geste par lequel le capitaine des quarante voleurs révèle à Morgiane son « dessein pernicieux²⁴ ». « La vie française m'est [...] parfaitement inconnue, et je n'ai guère jusqu'à présent pratiqué que la vie orientale, la plus antipathique aux bonnes traditions parisiennes²⁵ », avoue lui-même le comte, qui attribue aux Orientaux un degré supérieur de civilisation :
- Ah ! les Orientaux, voyez-vous, ce sont les seuls hommes qui sachent vivre ! Quant à moi, [...] quand j'aurai fini mes affaires à Paris, j'irai mourir en Orient ; et si vous voulez me retrouver alors, il faudra venir me chercher au Caire, à Bagdad, ou à Ispahan. (XXXI, p. 305-306)
- 19 L'abbé Faria lui aussi est marqué par l'orientalisme : le narrateur le présente comme un savant italien, mais il n'est pas anodin que Dumas ait choisi pour ce personnage le nom d'un abbé d'origine hindoue (1755-1819), adepte de Swedenborg et de Mesmer, et dont Auguste Viatte nous apprend qu'il « avait mené l'existence d'un aventurier, jusqu'à ce que, s'étant établi à Paris, ses succès dans l'art du magnétisme lui eurent révélé sa vocation définitive²⁶ ». En outre, Faria a tout du bon génie des contes arabes. Il livre à Dantès, en récompense de son « dévouement si désintéressé », le secret du trésor de Monte-Cristo, et mérite en tous points l'invocation que lui adresse Edmond : « Oh ! mon second père, dit-il, toi qui m'as donné la liberté, la science, la richesse ; toi qui, pareil aux créatures d'une essence supérieure à la nôtre, avais la science du bien et du mal... » (CXIII, p. 1164).
- 20 Ali, esclave de Monte-Cristo, est quant à lui « un nègre nubien, noir comme l'ébène²⁷ ». Condamné à mort pour avoir trop approché le sérail du bey de Tunis, il a été troqué contre une paire d'armes après qu'on lui eut coupé la langue. Lui aussi est transfiguré par le merveilleux, comme lorsqu'il aiguillonne l'attelage du comte : « Ali, l'enfant du désert, se retrouvait dans son élément, et avec son visage noir, ses yeux ardents, son burnous de neige, il semblait, au milieu de la poussière qu'il soulevait, le génie du simoun et le dieu de l'ouragan ». (LXXXV, p. 915)
- 21 Haydée, enfin, véritable odalisque d'Ingres ou de Delacroix, est originaire de cette Grèce qui a subi l'impérialisme de l'Empire ottoman et passionné les esprits en se soulevant contre l'occupation turque, en 1821 : elle est la fille de l'Albanais Ali de Tebelen

(1741-1822), pacha de Janina (en Épire) assassiné par les sbires de Khourchid Pacha. Malgré cet ancrage réaliste dans l'histoire contemporaine, Haydée a tout d'une princesse des *Mille et Une Nuits*. Elle en a le titre et la vénusté, mais aussi le destin rocambolesque : vendue comme esclave, elle est achetée par l'Arménien El-Kobbir sur le marché de Constantinople, puis par le sultan Mahmoud, avant de devenir propriété de Monte-Cristo, auprès duquel elle vit désormais dans une servitude volontaire. En outre, elle « est venue au monde couchée sur des trésors près desquels ceux des *Mille et Une Nuits* sont bien peu de chose » (LXXVII, p. 819), comparaison qui la rattache directement aux contes arabes.

- 22 Le féérique oriental et l'exotisme « réaliste » coïncident ainsi dans le personnage d'Haydée – comme à divers degrés dans les autres personnages cités : pour les Occidentaux du milieu du XIX^e siècle, l'Orient, quoique rendu plus proche par de nombreux récits de voyage, reste un Orient littéraire et mythique dont la représentation n'échappe pas au filtre des *Mille et Une Nuits*. *Le Comte de Monte-Cristo* retrace nettement ce processus d'élaboration fantasmagorique de l'Orient à travers le prisme des contes arabes.
- 23 L'Orient auquel sont associés les personnages est d'abord à l'origine d'un rêve de raffinements et de délices : il incarne un monde plus sophistiqué que l'Occident ; sa civilisation paraît devoir receler des trésors de science et d'habileté, mais aussi de sagesse face aux grands problèmes de l'existence humaine. Monte-Cristo invoque ainsi comme son modèle « les Orientaux, nos maîtres en toutes choses, ces élus de la création qui ont su se faire une vie de rêves et un paradis de réalité » (XXXV, p. 371). L'Orient paraît en outre fortement valorisé sur le plan esthétique : c'est un idéal pittoresque qui s'oppose à la laide vulgarité de la réalité quotidienne. Aussi cette étrangeté synonyme de beauté est-elle perçue comme un spectacle merveilleux par le monde parisien, ce qu'illustre l'effet sensationnel produit par Haydée, vêtue d'un costume oriental et couverte de diamants, lors de son apparition à l'Opéra : « Le second acte se passa au milieu de cette rumeur sourde qui indique dans les masses assemblées un grand événement. Personne ne songea à crier silence. Cette femme si jeune, si belle, si éblouissante, était le plus curieux spectacle qu'on pût voir » (LIII, p. 585).
- 24 Suivant une autre pente de la rêverie, l'Orient apparaît comme le berceau de la civilisation : l'étymologie même d'« Orient » évoque une *naissance* du monde et renvoie à un imaginaire de l'archaïsme. Celui-ci repose, d'une part, sur des images de la cruauté orientale telle que la représente *La Mort de Sardanapale* de Delacroix, images pénétrant le spectateur « tout à la fois d'un charme et d'une horreur inexprimables » (LXXVII, p. 829). Cette thématique d'un Orient despotique et barbare est présente au travers des tortures qu'évoque complaisamment Monte-Cristo au chapitre XXXV, et qui rappellent les supplices raffinés pimentant les contes arabes, mais aussi à travers la litanie des poisons qui parcourt le roman, provoquant cette exclamation d'Héloïse de Villefort face au comte :
- Mais, monsieur [...], ces sociétés orientales au milieu desquelles vous avez passé une partie de votre existence sont donc fantastiques comme les contes qui nous viennent de leur beau pays ? [...] c'est donc en réalité la Bagdad ou la Bassora de M. Galland ? Les sultans et les vizirs qui régissent ces sociétés [...] sont donc sérieusement des Haroun-al-Raschid et des Giaffar qui non seulement pardonnent à un empoisonneur, mais encore le font premier ministre si le crime a été ingénieux, et qui, dans ce cas, en font graver l'histoire en lettres d'or pour se divertir aux heures de leur ennui ? (LII, p. 569)
- 25 D'autre part, cet imaginaire est lié à une rêverie sur l'Origine : l'Orient figure un monde où le surnaturel et le divin sont conservés, comme le montre la comparaison d'Haydée

avec les déesses de son pays ou le fait qu'elle soit rangée parmi les « natures primitives » (LIII, p. 590).

- 26 Ces deux faces de l'Orient, poétique et barbare, composent un lieu mythique où les fantasmes de l'Europe se donnent libre cours et qui fascine au plus haut point les Parisiens blasés du roman :

Mon cher hôte, et vous, signora, dit Albert en italien, excusez ma stupéfaction. Je suis tout étourdi, et c'est assez naturel ; voici que je retrouve l'Orient, l'Orient véritable, non point malheureusement tel que je l'ai vu, mais tel que je l'ai rêvé au sein de Paris ; [...] Ô signora !... que ne sais-je parler le grec, votre conversation, jointe à cet entourage féérique, me composerait une soirée dont je me souviendrais toujours. (LXXVII, p. 822)

- 27 Plus loin, Albert évoque à propos de la Grèce « cet horizon si poétique » et « ce lointain merveilleux », et commente en ces termes le récit d'Haydée racontant son enfance princière : « C'est étrange [...] d'entendre sortir de pareilles choses de la bouche d'une jeune fille, autre part que sur un théâtre, et en se disant : “Ceci n'est point une fiction” ».

- 28 L'Orient a donc dans l'imaginaire européen une existence essentiellement poétique et fictive. Fortement sublimé, il s'oppose à la France, ce « pays si prosaïque²⁸ ». Exotisme et merveilleux se confondent ainsi, reposant l'un comme l'autre sur le postulat d'un clivage du monde entre *notre* monde ordinaire et *l'autre* monde, enchanté parce qu'inconnu – rien n'est dès lors plus aisé, comme le constate Robert Baudry, « que de glisser de ces pays *étrangers* à des royaumes *étranges*, que de passer d'un autre monde à l'Autre Monde, sans à peine s'en apercevoir²⁹ ».

- 29 Au-delà de cette appartenance des personnages à l'Orient romanesque des *Mille et Une Nuits*, le héros du *Comte de Monte-Cristo* actualise un personnage précis du recueil arabe :

Avez-vous lu *Les Mille et Une Nuits* ? [...] Eh bien ! savez-vous donc si les gens qu'on voit sont riches ou pauvres ? si leurs grains de blé ne sont pas des rubis ou des diamants ? Ils ont l'air de misérables pêcheurs, n'est-ce pas ? vous les traitez comme tels, et tout à coup ils vous ouvrent quelque caverne mystérieuse, où vous trouvez un trésor à acheter l'Inde. [...] mon comte de Monte-Cristo est un de ces pêcheurs-là. Il a même un nom tiré de la chose, il s'appelle Simbad le Marin et possède une caverne pleine d'or. (XXXIX, p. 436-437)

- 30 Comme le souligne Albert de Morcerf, Sindbad le Marin est le masque privilégié du comte : c'est un des pseudonymes sous lesquels resurgit Edmond Dantès³⁰ – lord Wilmore, autre avatar du héros, est également présenté comme « un [des] descendants » de Sindbad (LVI, p. 613). Cette figure – la première introduite par Galland à travers les *Sept Voyages de Sindbad* – exerce même un tropisme tel qu'elle attire à elle le reste des *Mille et Une Nuits*. Dantès, arrivé à l'entrée présumée de la grotte au trésor, « contamine » ainsi l'histoire d'Ali-Baba par celle de Sindbad : « “Et maintenant”, s'écria-t-il en se rappelant cette histoire du pêcheur arabe que lui avait racontée Faria, “maintenant, Sésame, ouvre-toi !” » (XXIII, p. 213). Outre le fait que les deux héros sont des marins, on relève des coïncidences patentes entre l'intrigue du *Comte de Monte-Cristo* et l'histoire contée par Scheherazade : la bourse que les Morrel conservent religieusement évoque la bourse offerte par Sindbad au porteur à qui il raconte ses aventures ; le chapitre XXIII du roman rappelle fortement un épisode du deuxième voyage de Sindbad dans lequel le héros est abandonné sur une île par ses compagnons ; on retrouve le poison dont se servent les cannibales lors du quatrième voyage de Sindbad dans les menées d'Héloïse de Villefort ; lors du même voyage, Sindbad est enterré vivant aux côtés de sa défunte épouse – comme Dantès l'est symboliquement. Enfin, Monte-Cristo comme Sindbad deviennent riches et

puissants au travers de terribles épreuves endurées, et doivent leur éclat à un extraordinaire renversement de fortune.

- 31 Une fois découvert le trésor, les relations du héros avec *Les Mille et Une Nuits* se complexifient : doté désormais d'une puissance infinie, Edmond Dantès échappe à toutes les déterminations ; il peut endosser toutes les identités et jouer, à travers ses multiples métamorphoses, la totalité des rôles. Il est d'abord prince, et « prince des *Mille et Une Nuits* » – ou « sultan des *Mille et Une Nuits*³¹ » –, ce que manifeste son goût pour les déguisements qui lui permettent de se déplacer *incognito* ou sa prodigalité somptueuse, qui comme dans les contes arabes va souvent jusqu'à l'extravagance. Mais c'est aussi un mauvais génie qui poursuit ses ennemis de sa vengeance, appliquant inexorablement la loi du talion (« œil pour œil, dent pour dent, comme disent les Orientaux, nos maîtres en toutes choses...³² ») :

En vérité, disait Julie, ne dirait-on pas, Emmanuel, que tous ces gens riches, si heureux hier, avaient oublié, dans le calcul sur lequel ils avaient établi leur fortune, leur bonheur et leur considération, la part du mauvais génie, et que celui-ci, comme les méchantes fées des contes de Perrault qu'on a négligé d'inviter à quelque noce ou à quelque baptême, est apparu tout à coup pour se venger de ce fatal oubli ? (CXII, p. 1146)

- 32 Enfin, Monte-Cristo est un magicien des contes arabes : « Je vous avais annoncé d'avance à mes amis comme un homme fabuleux, comme un enchanteur des *Mille et Une Nuits*, comme un sorcier du Moyen Âge » lui dit Albert (XL, p. 444). De fait, il est chimiste habile et manie avec dextérité poisons et onguents magiques ; ses prodiges sont préparés par une série d'opérations complexes et mystérieuses dont, comme le protagoniste d'*Aladin ou La Lampe merveilleuse*, il a acquis la technique en s'appliquant longtemps à de secrètes études. La rapidité fulgurante avec laquelle le personnage se déplace en fait aussi une figure d'enchanteur : « je suis le roi de la création ; je me plais dans un endroit, j'y reste ; je m'ennuie, je pars ; je suis libre comme l'oiseau, j'ai des ailes comme lui³³ », s'exclame-t-il.
- 33 Par sa maîtrise absolue des lois de la matière et du temps comme par son contrôle magnétique des esprits et le « prodigieux ascendant » qu'il exerce sur son entourage, Monte-Cristo échappe ainsi au décret divin qui pèse si lourdement sur l'univers des contes arabes ; il devient lui-même une personnification du *fatum* et une figure divine : « Êtes-vous plus qu'un homme ? Êtes-vous un ange ? Êtes-vous un Dieu³⁴ ? » lui demande Maximilien. De ses palais enchantés, il régit en effet à sa guise la destinée des autres personnages, transformant l'orgueilleux Villefort en un fou hagard ou le forçat Cavalcanti en prince d'un jour. Son pouvoir absolu de gouverner l'action en fait aussi le double fantasmagique de l'auteur.
- 34 La concentration des pouvoirs magiques entre les mains du héros – qui constitue une spécificité de Dumas au regard du conte oriental, où le merveilleux, diffus, n'est pas le domaine réservé d'un personnage – lui permet finalement d'abolir la réalité qui l'entoure et de créer un monde à la démesure de son désir :
- ... qu'est-ce que le merveilleux ? Ce que nous ne comprenons pas. Qu'est-ce qu'un bien véritablement désirable ? Un bien que nous ne pouvons pas avoir. Or, voir des choses que je ne puis comprendre, me procurer des choses impossibles à avoir, telle est l'étude de toute ma vie...
- 35 déclare Monte-Cristo (LXIII, p. 675). Le héros se fait ainsi metteur en scène de la féerie qu'il souhaite habiter, du conte – oriental bien sûr – où il veut vivre selon son caprice.

« N'ayant point un monde à moi, j'ai été obligé de m'en créer un³⁵ », pourrait-il dire après Antony.

- 36 L'impossible est donc l'horizon du roman, son pari. Ce but visé par l'action du héros est aussi celui de l'auteur, qui appartient comme son personnage aux « désireurs de l'impossible³⁶ » : « Mon premier désir est toujours illimité, ma première inspiration est toujours pour l'impossible », confie Dumas dans ses *Mémoires*. Or *Les Mille et Une Nuits*, « textes du franchissement, selon Jamel Eddine Bencheikh, qui dessinent une géographie mythique dont seul l'imaginaire et ses représentations peuvent figurer les reliefs³⁷ », offrent l'idéal de ce monde affranchi de toute limite qu'il rêve de créer : « Leur caractère particulier est ne n'avoir aucun but moral et, par suite, de ne pas ramener l'homme sur lui-même, mais de le transporter par-delà le cercle du moi dans le domaine de la liberté absolue », écrit Goethe³⁸. Pour faire du roman le lieu d'une semblable utopie, Dumas emprunte aux contes arabes non seulement des ingrédients, mais aussi une forme et une esthétique : si Monte-Cristo puise dans le trésor mythique les moyens de créer un monde parallèle conforme à ses désirs, c'est dans le trésor du recueil oriental que le romancier invente les principes de son œuvre.
- 37 *Le Comte de Monte-Cristo*, tout d'abord, repose sur des postulats semblables à ceux que met en scène le récit-cadre des *Mille et Une Nuits*. Comme Schéhérazade, Dumas voit dépendre sa survie littéraire du succès rencontré par ses histoires, et le déroulement du feuilleton quotidien est suspendu au plaisir des lecteurs. Conjointement à cette nécessité impérieuse, on trouve chez Dumas le même talent narratif et la même mémoire prodigieuse que chez la fille du grand vizir : « vous m'avez dit souvent que, depuis Schéhérazade et après Nodier, j'étais un des plus amusants conteurs que vous eussiez entendus³⁹ », se vante notre auteur. Il y a encore chez lui ce *désir* irrésistible qui alimente la parole infinie des contes arabes : « je voudrais écrire sans interruption⁴⁰ », dit-il ; « Il a eu cette bonne fortune d'avoir pu écrire plus que qui que ce soit, d'avoir eu toujours *besoin* d'écrire pour faire vivre lui-même et combien d'autres ! » écrit son fils à George Sand. Enfin, l'acte de raconter, pour cet écrivain plus prolige qu'aucun autre, est un moyen de vaincre la mort : « Alexandre Dumas n'avait pas peur de la mort. "Elle me sera douce, disait-il, parce que je lui conterai une histoire⁴¹" ». Fondamentalement, pour Dumas comme pour la sultane Scheherazade, le récit est un geste vital ; son absence équivaut à la mort.
- 38 Ces postulats communs induisent des ressemblances formelles entre les deux œuvres. Si les contes arabes sont divisés en nuits, le feuilleton est divisé en jours et, comme son modèle oriental, il est savamment interrompu aux moments où culmine la curiosité du lecteur : « Attendez, le meilleur est encore à venir ! » semble nous dire l'auteur, comme Scheherazade, à chaque méandre de son récit – comme si celui-ci suivait une logique de croissance dans le merveilleux. Comme la conteuse persane, dont les commentaires scandent le texte arabe, Dumas, dans la version destinée à la presse, intervient d'ailleurs ponctuellement pour rafraîchir le souvenir de ses lecteurs et renouer le dialogue. Mais surtout, dans le roman comme dans le recueil oriental, le récit, foisonnant, se développe en multiples tiroirs : au chapitre XXVII, on trouve le récit de Caderousse à l'abbé Busoni (sous le masque duquel se cache Monte-Cristo) ; au chapitre XXXIII, c'est au tour de Maître Pastrini de jouer les conteurs pour Albert et Franz ; son récit des aventures de Luigi Vampa – digne d'*Ali-Baba et les quarante voleurs* – contient même un nouveau récit enchâssé, un exemple de la cruauté du bandit Cucumello. On trouve enfin le long récit de la vendetta de Bertuccio aux chapitres XLIV et XLV. En outre, ces différents contes

emboîtés sont décrits comme *merveilleux* : les récits concernant les bandits romains sont qualifiés d'histoires « curieuses », Luigi Vampa est tenu pour un « mythe » par Albert de Morcerf, et les amis de celui-ci considèrent son histoire comme « toute fabuleuse⁴² ». On soulignera également dans le roman les dédoublements de la structure primaire correspondant au schéma de la quête : une fois métamorphosé grâce à Faria en prince omnipotent, le héros joue à son tour le rôle du bon génie, et des personnages secondaires endossent celui du héros. Au chapitre xxx, Julie Morrel est ainsi récompensée de son obéissance aux instructions de « Simbad le Marin » et trouve sa dot, sous la forme d'un diamant, au fond d'une bourse. Valentine est quant à elle sauvée par le comte des griffes de sa marâtre et peut épouser son prince charmant. À partir de l'intrigue principale – qui, à l'instar des contes arabes, cultive à plaisir les jeux complexes de dissimulation et de dévoilement autour de l'identité du héros⁴³ –, le récit, arborescent, prolifère ainsi sous l'effet d'une *libido narrandi* toute-puissante et se plaît autant que Monte-Cristo lui-même aux changements à vue.

- 39 Au-delà de ces caractéristiques formelles, *Les Mille et Une Nuits* offrent à Dumas les fondements d'une véritable esthétique. Le haut degré de merveilleux – soit d'événements surnaturels en apparence ou en réalité – caractérise les contes arabes selon Galland : « Si les Contes de cette espèce sont agréables et divertissants par le merveilleux qui y règne d'ordinaire, ceux-ci doivent l'emporter en cela sur tous ceux qui ont paru : puisqu'ils sont remplis d'événements qui surprennent et attachent l'esprit, et qui font voir de combien les Arabes surpassent les autres Nations en cette sorte de composition⁴⁴ ». Le merveilleux est de même pour Dumas la clef de l'efficacité romanesque.
- 40 Tout d'abord, le surnaturel, corollaire d'une pensée pan-déterministe destinée à suppléer aux déficiences de la causalité ordinaire, permet, par ses interventions qui transgressent les lois gouvernant habituellement le récit, d'accélérer considérablement celui-ci. De fait, le « merveilleux réaliste » ressortissant à l'omnipotence du héros, caractérisé par sa forme causale mais reposant sur des postulats extraordinaires fondant l'écart avec la réalité⁴⁵, donne à l'intrigue un rythme trépidant : Monte-Cristo, d'une part, est comme abstrait des lois temporelles ; tous ses déplacements se font « avec cette merveilleuse rapidité qui était une des puissances du comte⁴⁶ » et qui le désigne comme « l'homme des prodiges ». D'autre part, le héros, qui « a évidemment reçu le pouvoir d'influer sur les choses⁴⁷ », impose à ses ennemis ou à ses protégés une avalanche d'événements qui, en quelques semaines, les accablent ou les sauvent, révolutionnant leur vie. Le merveilleux inspiré du conte oriental permet ainsi à Dumas, à travers l'action de son héros, de donner une cadence effrénée au récit.
- 41 Ensuite, le changement d'horizon générique amène une revitalisation du merveilleux. En effet, si le conte affiche sa fictivité, le roman de Dumas dissimule au contraire son caractère fictif et multiplie les détails réalistes pour donner au lecteur l'illusion du Vrai. Dans *Le Comte de Monte-Cristo*, les faits extraordinaires suscitent ainsi un étonnement et une admiration qui jouent comme « effets de réel », et le merveilleux éclate plus fortement par contraste avec « la vapeur glaciale du siècle et le prosaïsme de l'époque⁴⁸ ». Les apparitions du héros, provoquant stupeur et fascination au milieu des bourgeois arrivistes et des nobles avilis qui hantent les sphères du pouvoir, sont l'occasion des scènes paroxystiques du roman, construit sur une véritable dramaturgie de l'émerveillement. Dans les contes arabes, on trouve certes de nombreux éléments réalistes et des expressions d'une admiration hyperbolique face aux événements surnaturels, mais ceux-ci n'entraînent pas toujours une réaction car, selon la formule

d'André Jolles, « le merveilleux n'est pas merveilleux, mais naturel⁴⁹ ». Au contraire, chez Dumas, la surprise admirative, érigée en système, est peut-être la clef d'une œuvre qui faisait s'exclamer Lamartine : « Vous êtes surhumain. [...] On cherchait le mouvement perpétuel, vous avez trouvé l'étonnement perpétuel ».

- 42 Enfin, dans le cadre romanesque où la vraisemblance invite à chercher un sens à la représentation, le lecteur est amené à s'interroger sur la raison d'être du merveilleux et à interpréter sa promotion patente. D'une part, dans *Le Comte de Monte-Cristo*, la thématique féerique est prise dans une réflexion sur la moralité de la toute-puissance mise en œuvre par le héros : celui-ci se dit l'agent de la Providence et le déploiement de ses pouvoirs ne tend apparemment qu'à corriger les erreurs de la justice humaine et combattre l'iniquité du monde ; le merveilleux est en cela l'instrument d'un retour à l'Ordre. Cependant, à la fin du roman, Monte-Cristo prend conscience qu'il a outrepassé ses droits et usé aveuglément de sa « magie » contre des innocents (le jeune Édouard de Villefort notamment). Le merveilleux est donc en intime relation avec la question de la démesure et, contrairement au merveilleux généralement amoral des contes orientaux, il fait l'objet d'une interrogation éthique, voire religieuse. D'autre part, dans l'économie du *Comte de Monte-Cristo*, le merveilleux ressortit manifestement à une révolte du héros contre la médiocrité ambiante, à laquelle il oppose son dandysme. Chez Dumas lui-même, l'écriture se revendique comme une rébellion salutaire contre la tyrannie du réel :

vous permettrez que, lassé de ce que je vois se passer tous les jours dans le monde réel, j'aie cherché mes récits dans le monde imaginaire. Hélas ! j'ai bien peur que tous les esprits un peu élevés, un peu politiques, un peu rêveurs, n'en soient à cette heure où en est le mien, c'est-à-dire à la recherche de l'idéal, le seul refuge que Dieu nous laisse contre la réalité⁵⁰.

- 43 Dans cette perspective, la réécriture du conte oriental prend la valeur d'un authentique manifeste esthétique. Poétique ou moral, l'usage du merveilleux chez Dumas a en tout cas les couleurs de l'insurrection.
- 44 Au-delà des parentés formelles et de l'esthétique, c'est le statut même du conte que recherche *Le Comte de Monte-Cristo*. En effet, l'auteur n'hésite pas à assimiler son roman au récit collectif et immémorial des *Mille et Une Nuits* : « me voilà embarqué dans un conte des *Mille et Une Nuits* », dit Franz d'Épinay au chapitre xxxi (p. 297) ; et le narrateur de souligner plus loin, à propos du même personnage, que « depuis la veille, il était véritablement le héros d'un conte des *Mille et Une Nuits* » (xxxii, p. 310). Par ce moyen, le romancier détourne à son profit une parcelle du prestige des *Mille et Une Nuits*, ce Conte des Contes qui figure une matrice universelle de l'invention. Cet univers textuel représentant l'équivalent même de l'Orient pour les Européens du XIX^e siècle, la vision fantasmagique de l'Orient comme berceau de la fiction se trouve par ailleurs réactualisée – Pierre-Daniel Huet pensait ainsi que l'inclination à la fiction « est commune à tous les hommes de tous les temps et de tous les lieux, mais que les Orientaux en ont toujours paru plus fortement possédés que les autres, et que leur exemple a fait une telle impression sur les nations de l'Occident les plus ingénieuses et les plus polies, qu'on peut [...] leur en attribuer l'invention⁵¹ ».
- 45 Ce rêve d'ancrer son récit dans une origine mythique dévoile le fantasme fondateur auquel obéit l'écrivain en assimilant son récit à un conte oriental : celui d'un effacement de l'origine et d'une naturalité de la fiction. Ce fantasme d'un récit anonyme et autonome est comme mis en abyme dans le roman, lorsque Monte-Cristo, revenu au château d'If, entend de la bouche du concierge la légende de Dantès, dont l'origine s'est perdue :

Ainsi le pauvre marin vit dans le souvenir de quelques conteurs ; on récite sa terrible histoire au coin du foyer et l'on frissonne au moment où il fendit l'espace pour s'engloutir dans la profonde mer. (CXIII, p. 1161)

- 46 De même que le conte de *Sindbad le Marin*, sans doute né d'un ensemble de renseignements glanés sur les quais de Bassorah où arrivaient des navires venus d'Inde ou de Chine, et enjolivés par les scribes, s'est totalement affranchi de sa source, Dumas rêve que son récit atteigne à l'existence pérenne de la tradition : répétée, crue, amplifiée, celle-ci équivaut en effet à la réalité.
- 47 Ce rêve démiurgique de l'auteur s'est réalisé : on s'est au XIX^e siècle emparé du *Comte de Monte-Cristo* comme d'un véritable conte sans auteur, et dans la « Bibliothèque bleue » que diffusaient notamment les colporteurs, circulaient des contrefaçons du roman telles que *Vie et aventures de Monte-Christo*, où l'on trouvait un Albert Dantos, un abbé Capri, un substitut Wilfort, un avocat général Durgiac... Le roman peut bien, dans ces conditions, s'interpréter comme la version géniale d'un « archi-conte » évoluant au cours d'une longue tradition de *Sindbad le Marin* à *Mathias Sandorf* et à d'autres encore, et dont, comme le suggère Vittorio Frigerio, « le réel intérêt ne réside pas tant dans une quelconque prétendue originalité de l'histoire, que dans la capacité quasiment surnaturelle de l'auteur d'offrir d'inépuisables variations sur des thèmes connus⁵² ». *Le Comte de Monte-Cristo* est aussi protéiforme que son héros : comme les contes arabes, c'est un corps fécond en perpétuelle élaboration, indéfiniment réécrit et poursuivi, imité et pastiché⁵³. Si *Les Mille et Une Nuits* obsèdent tout le XVIII^e et le XIX^e siècle, *Monte-Cristo* à son tour n'en finit pas de hanter sa postérité, et l'extraordinaire vitalité de ce mythe désigne Dumas – après Schéhérazade – comme l'un des plus grands conteurs de tous les temps et de tous les pays.
- 48 Loin de n'être qu'un décor exotique, l'univers des *Mille et Une Nuits* s'actualise ainsi puissamment dans *Le Comte de Monte-Cristo*, tant au travers des personnages que dans l'esthétique même du roman. Celui-ci, s'il rêve d'avoir le destin des *Contes arabes*, n'en est pas pour autant une imitation : son sens gît moins dans la réécriture elle-même que dans les écarts, glissements et distorsions qu'elle implique. La concentration du féérique dans la sphère du héros, caractéristique essentielle de Dumas au regard des contes orientaux, est ainsi à l'origine d'une dramaturgie de l'admiration dont l'œuvre tire ses principaux effets. Par ailleurs, le romancier et son héros, s'ils exploitent pragmatiquement les ressources du féérique oriental, entretiennent avec *Les Mille et Une Nuits* une relation spéculaire non dépourvue d'équivoque. Pour Monte-Cristo, le merveilleux oriental est d'abord un *masque* lui permettant d'éblouir son entourage tout en piquant sa curiosité – « problème accepté, mais non deviné, [il demeure] toujours à l'état d'énigme⁵⁴ ». Ce masque est un instrument de pouvoir, une *arme* par laquelle le héros, en déroband son être véritable, peut mener à bien son œuvre de vengeance : « Je suis le spectre d'un malheureux que vous avez enseveli dans les cachots du château d'If. À ce spectre sorti enfin de sa tombe Dieu a mis le masque du comte de Monte-Cristo, et il l'a couvert de diamants et d'or pour que vous ne le reconnussiez qu'aujourd'hui⁵⁵ », déclare-t-il à Villefort qu'il vient d'anéantir. Mais cette distance à soi provoque chez Dantès une indicible *nostalgie*. Ses scrupules l'empêchent d'assumer totalement sa puissance divine, qu'il abdique finalement en abjurant sa démesure, mais il se révèle tout aussi incapable de renoncer définitivement à la féerie : au terme du roman, il s'exile du monde aux côtés d'Haydée, aspirant à rejoindre, par-delà la Méditerranée sur laquelle il s'embarque, le paradis oriental. De même, pour Dumas, le merveilleux oriental est une illusion rutilante

qu'il jette aux yeux du lecteur, une stratégie rhétorique habilement mise en œuvre, mais aussi un fascinant objet de désir, un foyer mystérieux autour duquel gravite le récit mais qu'il ne doit pas rejoindre s'il ne veut se perdre en lui – un « magnifique secret⁵⁶ ».

NOTES

1. D'après la *Bibliographie des ouvrages arabes ou relatifs aux arabes publiés dans l'Europe chrétienne de 1810 à 1885* de Victor Chauvin (Liège, 1892-1922), l'ouvrage connu 54 rééditions entre 1811 et 1882.
2. Voir *Mes Mémoires*, t. I, Paris, Éditions Robert Laffont, « Bouquins », 1989, xxiii, p. 175.
3. Nodier est l'auteur d'une chaleureuse « Notice sur Galland » (1822) reproduite dans l'édition Garnier « Classiques » des *Mille et Une Nuits*.
4. *Les Mohicans de Paris*, t. I, Paris, Gallimard, « Quarto », 1998, LXXXII, p. 629 et suiv.
5. Antony, Paris, Gallimard, « folio. théâtre », IV, 2, p. 129.
6. « Exotisme : évolution en diachronie du mot et de son champ sémantique », dans *Exotisme et création*, Lyon, Éditions L'Hermès, novembre 1985, p. 12.
7. *Le Comte de Monte-Cristo*, éd. Claude Schopp, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1993, xxxix, p. 422. Toutes les références suivantes renverront à cette édition.
8. *Le Comte de Monte-Cristo*, xxxi, p. 299.
9. *Idem*.
10. *Le Comte de Monte-Cristo*, lxiii, p. 679.
11. *Ibid.*, cxvii, p. 1198.
12. *Ibid.*, xxxi, p. 299.
13. *Les Traductions françaises des Mille et Une Nuits*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 37.
14. *Le Comte de Monte-Cristo*, xxxi, p. 304.
15. Ce passage, qui figure dans le manuscrit de Villers-Cotterêts, n'a pas été conservé dans l'état définitif du roman. Voir l'édition Robert Laffont déjà citée, p. 1264.
16. *Le Comte de Monte-Cristo*, xxxi, p. 303.
17. Antoine Galland, *Les Mille et Une Nuits*, t. II, Paris, Garnier Frères, 1960, p. 253.
18. *Les Fils de Monte-Cristo. Idéologie du héros de roman populaire*, Presses Universitaires de Limoges, 2002, p. 16.
19. *Le Comte de Monte-Cristo*, cix, p. 1125.
20. Cette expression est extraite d'un article de Dumas paru le 30 août 1862 dans l'*Indépendante*, dans lequel il revient sur la création du personnage de Monte-Cristo.
21. Sur la notion de *surhomme* chez Dumas, voir notamment Umberto Eco, *De Superman au surhomme*, trad. M. Baizaher, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche », 1995, p. 92-94.
22. *Le Comte de Monte-Cristo*, lvii, p. 630.
23. Voir xxxi, p. 298.
24. Antoine Galland, *Les Mille et Une Nuits*, t. II, éd. citée, p. 447.
25. *Le Comte de Monte-Cristo*, xxxix, p. 441.

26. *Les Sources occultes du romantisme français : illuminisme, théosophie (1770-1820)*, t. II, Paris, Librairie ancienne Honoré Champion, 1928, p. 252.
27. *Le Comte de Monte-Cristo*, XXXI, p. 299.
28. *Le Comte de Monte-Cristo*, XL, p. 447.
29. « De l'exotisme au merveilleux », dans *Exotisme et création*, éd. citée, p. 334.
30. Voir *Le Comte de Monte-Cristo*, p. 270, 276, 297, 299...
31. *Le Comte de Monte-Cristo*, XLVIII, p. 532.
32. *Ibid.*, XXXV, p. 371.
33. *Ibid.*, XXXI, p. 301.
34. *Ibid.*, XCIV, p. 993.
35. *Antony*, éd. citée, II, 3, p. 73.
36. *Le Comte de Monte-Cristo*, XIV, p. 120.
37. *Les Mille et Une Nuits ou La Parole prisonnière*, Paris, Gallimard, 1988, p. 15.
38. « Ihr eigentlicher Charakter ist, daß sie keinen sittlichen Zweck haben und daher den Menschen nicht auf sich selbst zurück, sondern außer sich hinaus ins unbedingte Freie führen und tragen », « Mahomet », dans *Noten und Urhandlungen zum Divan (Goethes Werke, VII, Weimar, Hermann Böhlau, 1888, p. 37)*.
39. *Les Mille et un Fantômes*, « Préface », Troesnes, Éditions Limonaire, 1994, p. 5.
40. *Le Voyage en Russie*, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1954, p. 68.
41. Ce mot d'Arsène Houssaye est cité par André Maurois dans *Les Trois Dumas*, Paris, Librairie Hachette, 1957, p. 357.
42. *Le Comte de Monte-Cristo*, XXXIX, p. 435.
43. Voir Jean-Paul Sermain, *Métafictions (1670-1730)*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2002, p. 408-410.
44. « Avertissement » aux *Mille et Une Nuits*, Paris, Garnier Frères, 1960, p. XXXI.
45. Voir Lise Dumasy, « Un conte pour l'âge de raison », dans *Naissance du roman populaire à l'époque romantique*, Paris, 1983, p. 392 et suiv.
46. *Le Comte de Monte-Cristo*, CXII, p. 1150.
47. *Ibid.*, LVII, p. 629.
48. *Ibid.*, CV, p. 1081.
49. « Le conte », dans *Formes simples*, trad. A. Buguet, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1972, p. 192.
50. Ce passage est extrait de la lettre du 2 mai 1849 au docteur Véron, directeur du *Constitutionnel*, servant de préface aux *Mille et un Fantômes*.
51. *Lettre-traité sur l'origine des romans [1669]*, Paris, éd. F. Gégou, 1971, p. 51.
52. *Les Fils de Monte-Cristo*, éd. citée, p. 315.
53. Voir Jules Lermina, *Le Fils de Monte-Carlo (1881)* ; voir Arturo Pérez-Reverte, *La Reine du Sud (2002)*...
54. *Le Comte de Monte-Cristo*, LXVIII, p. 727.
55. *Ibid.*, CXI, p. 1144.
56. *Ibid.*, XXIII, p. 209.

RÉSUMÉS

L'article s'intéresse à l'inscription des *Mille et une Nuits* dans *Le Comte de Monte-Cristo* d'Alexandre Dumas, et au rôle de cet hypotexte dans l'invention d'une poétique romanesque originale. Loin de n'être qu'un décor exotique, le féérique oriental s'actualise puissamment au sein du roman, par le biais du trésor mythique, qui donne au héros une omnipotence divine et lui permet d'édifier un monde parallèle conforme à ses désirs : Monte-Cristo et son entourage habitent l'Orient imaginaire des contes arabes. Bien plus, le romancier puise dans ce recueil les principes mêmes de son esthétique : revitalisé par son changement d'horizon générique, le merveilleux devient la clef du récit, construit sur une dramaturgie de l'admiration ; conçue comme une révolte salvatrice contre la tyrannie du réel, la réécriture des contes orientaux prend la valeur d'un manifeste ; enfin, l'assimilation volontaire du roman aux *Mille et une Nuits* dévoile le fantasme fondateur de l'écrivain : celui d'une œuvre immémoriale, autonome, pérenne.

FROM GALLAND TO DUMAS : THE NOVELISTIC METAMORPHOSIS OF THE ORIENTAL TALE. The article focuses on the inscription of *The Thousand and One Nights* in Alexandre Dumas' *Count of Monte-Cristo*, and on the role played by this hypotext in the invention of an original novelistic poetics. Far from being only an exotic decor, the oriental supernatural is powerfully brought to life within the novel, through the mythic treasure that provides the hero with a divine omnipotence and allows him to construct a parallel world that matches his desires: Monte-Cristo and his entourage live in the imaginary Orient of Arabian tales. Furthermore, the novelist draws the very principles of his aesthetics from this collection of tales: revitalized by its transformed generic horizon, the marvellous becomes the key of the narrative, based on admiration as a dramatic art; conceived as a saving revolt against the tyranny of the real, the rewriting of oriental tales takes on the value of a manifesto; finally, the deliberate likening of the novel to *The Thousand and One Nights* reveals the writer's founding fantasy: that of an immemorial, autonomous, perennial work.

AUTEUR

JULIE ANSELMINI

Université Stendhal-Grenoble 3