



Citation: A. Demiaz (2020)
Le Carnaval de Rome dans
Le Comte de Monte-Cristo
d'Alexandre Dumas: la vision
romantique d'un rite pittoresque
aux allégories multiples.
Lea 9: pp. 445-452. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12449>.

Copyright: © 2020 A. Demiaz.
This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement:
All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Le Carnaval de Rome dans *Le Comte de Monte-Cristo* d'Alexandre Dumas: la vision romantique d'un rite pittoresque aux allégories multiples

Andrea Demiaz

Université de Rouen Normandie (<andrea.demiaz@gmail.com>)

Abstract

This article aims to decipher the appropriation by Dumasian literature of a major event in the Roman calendar: Carnival, for which *The Count of Monte Cristo* offers two overlapping readings. On the one hand, the work describes a historical rite that singularly echoes the Manichean patterns of a popular novel. On the other hand, its metaphorical significance lends mythical resonances to the eponymous protagonist. By feeding on the values of Carnival to validate his change of identity and status, he reveals social hypocrisies and asserts his superiority over his opponent.

Keywords: allegory, Carnival, Dumas, Monte-Cristo, Rome

La culture populaire a toujours à toutes les étapes de son évolution, résisté à la culture “officielle”, elle a élaboré sa vision particulière du monde et ses formes propres pour la refléter.
(Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, 1978)

Dans *L'Homme et le sacré* (1939), Roger Caillois analyse le rite carnavalesque comme une catharsis populaire, une subversion symbolique de l'ordre social, dont le caractère cyclique réaffirme parallèlement l'autorité. Dans le sillage de nombreux récits de voyageurs du Grand Tour, *Le Comte de Monte-Cristo* d'Alexandre Dumas (1844) réactive le motif du Carnaval de Rome. La première expérience italienne de l'auteur en 1835, décrite par Claude Schopp comme une “fuite hors des règles sociales [...] une circulation effrénée, un prodigieux engloutissement de sensations, d'impressions, de sentiments” (Dumas 1989 [1835], 10), lui permet de dépeindre une scène carnavalesque à l'image de son voyage et qui répond pleinement à la représentation de Roger Caillois.

L'approche socio-historique de l'analyse s'attache à saisir l'ambiguïté sémantique de la notion même de l'objet d'étude afin de décrire dans l'œuvre le visage protéiforme de ce "monde à l'envers" (Bakhtine 1970, 19). Fidèle aux observations de Goethe, qui évoque une fête que "le peuple se donne à lui-même" (Goethe 2011 [1816], 458), Dumas met en scène une population romaine active et fédérée autour d'une cérémonie frénétique et éphémère, installée dans la durée de l'instant. La scène du carnaval déploie surtout dans *Le Comte de Monte-Cristo* tout un arsenal symbolique qu'il convient de dévoiler. La description du rite se double d'un romanesque qui confère au passage des résonances mythiques, le renversement définitif des forces antagonistes qui avancent masquées.

1. *Le Carnaval de Rome: un rite ancestral au tamis d'une narration dumasienne spectaculaire*

Il semblerait que le carnaval tire ses origines des Saturnales romaines, moment des premières transgressions masquées. Gabriel Tarde, selon lequel ces réjouissances ancestrales étaient des "simulacres des antiques triomphes romains, qui eux-mêmes étaient des simulacres de victoires" (Tarde 1895, 451-456), insiste sur la mise en abyme de l'exécution carnavalesque et sa portée métaphorique. La coutume médiévale se caractérise ensuite par une extrême liberté et des inversions délirantes touchant notamment au bas corporel et à la souillure. À l'époque moderne, trois réalités éloignent progressivement l'acte carnavalesque de ses racines profanatoires. La première raison est religieuse. Entre tolérance et prohibition, l'Église n'a jamais été indifférente au carnaval et a toujours eu à son égard un positionnement ambivalent et fluctuant. Les dimensions subversives et orgiaques du bas Moyen-Âge sont graduellement maîtrisées par la Rome papale, qui n'abolit pas la fête païenne mais la convertit dans sa propre sphère pour en contrôler les effets et les symboles (Veneziani 2012, 9). Jusqu'à Alexandre VI, nombre de pontifes jouent un rôle important dans le développement du faste carnavalesque. Parallèlement, la prolifération des *bandi* assoit un cadre juridique de plus en plus autoritaire en cherchant à limiter tout débordement. Lors du Concile de Trente, le pouvoir religieux étend sa conquête temporelle et la répression devient systématique, lorsque de nombreuses pratiques sont jugées inadmissibles chez de bons chrétiens. Les masques sont prohibés dans les églises romaines (Nelidoff 2015, 62) et la disparition de la plupart des courses, moments charnières du carnaval, constitue la manifestation évidente de ce déclin. Si l'Église a fait disparaître ce que les rites avaient de plus répréhensible, le carnaval a réussi à s'introduire comme un isolat païen au cœur du calendrier chrétien, la sommant de tolérer ce qu'elle a espéré faire disparaître à jamais en imposant un carême perpétuel: les masques, les beuveries, les danses et les rires (Lombard-Jourdan 2005). La deuxième raison est sociale. Le népotisme pontifical de la période couvre de richesses de grandes familles princières qui développent le phénomène du carnaval privé. Martine Boiteux évoque l'instauration d'un "carnaval annexé" pour qualifier le mécanisme de dilution de l'esprit carnavalesque dans ces manifestations nobiliaires qui se constituent volontairement à l'écart du populaire (Boiteux 1977, 356-380). À partir de 1848 enfin, dans le contexte du *Risorgimento*, le carnaval se teinte de patriotisme et de solennité, perdant sans doute ce qu'il avait de spontané et de vivant. La troisième raison est alors politique. Lorsque Rome devient capitale, la lente agonie s'achève, jusqu'à la disparition du carnaval en 1874.

Avant cette désagrégation forcée, le Carnaval de Rome est donc une véritable fête. Il n'est pas anodin qu'Alexandre Dumas, écrivain populaire, ait choisi cette scène comme cœur du passage italien du *Comte de Monte-Cristo*. Si la dimension allégorique ne tarde pas à percer sous les multiples enjeux que recèle la présentation de l'épisode, elle est précédée d'un intérêt narratif plus traditionnel: plaire par la présentation de valeurs manichéennes. Tout d'abord, la structure même de la scène participe du spectaculaire. En accordant au Carnaval

de Rome l'espace d'un chapitre entier, d'une longueur bien plus importante que la moyenne, le romancier l'isole et lui insuffle une énergie et un sens particuliers. La densité du passage se caractérise par une succession de saynètes, qui prive le lecteur de toute linéarité et donc de toute échappatoire. Le cadre spatio-temporel semble destiné à favoriser la confusion tant la scène est un enchaînement de ruptures, dans une fête qui se donne en instants et non en continu comme c'était le cas jusqu'alors. Les lieux se multiplient (Palais Rospoli, Vatican, Théâtre Argentina, Piazza del Popolo, Corso, etc.) et les événements s'enchaînent à une vitesse démesurée dans un flot qui devient incontrôlable: "Il est difficile de se faire l'idée d'une opposition plus complète que celle qui venait de s'opérer" (Dumas 2008 [1844], 517); "Le souvenir de ce qu'ils avaient vu une demi-heure auparavant s'effaça tout à fait de l'esprit des deux jeunes gens, tant le spectacle bariolé, mouvant, insensé, qu'ils avaient sous les yeux, était venu leur faire diversion" (*ibidem*, 518); "Peut-être, de sa vie, Franz n'avait-il éprouvé une impression si tranchée, un passage si rapide de la gaieté à la tristesse, que dans ce moment" (*ibidem*, 538). Les personnages "tombent" donc d'un lieu et d'une émotion à l'autre dans une temporalité voisine du rêve (Lagache 1989, 49).

La narration du divertissement précipite alors le lecteur dans le chaos carnavalesque. Dumas convoque de nombreuses ressources pour une immersion totale sur la scène romaine, dont la description relève souvent du pictural. En effet, le jeu sur les perspectives favorise le changement de rôle: les écheveaux narratifs s'entremêlent et la distance entre le lecteur et la réalité du carnaval s'abolit sérieusement. On ne sait plus qui voit ni ce qu'il voit. L'omniprésence du motif de la fenêtre répond à celui de la loge théâtrale et la place publique est le pendant de la scène: "Une foule de masques sortaient, débordant de tous les côtés, s'échappant par les portes, descendant par les fenêtres" (Dumas 2008 [1844], 517). Peu à peu, le personnage principal devient le carnaval. Convoquant tous les sens, il est une profusion de couleurs, de sons, de goûts, d'odeurs et de matières qui éveillent les participants, les faisant transiter du statut de spectateurs à celui d'acteurs: "Franz et Albert éprouvaient un besoin étrange de prendre leur part de ce bruit, de ce mouvement, de ce vertige" (*Ibidem*).

Enfin, la période est régie par une unique notion: la liberté. Elle prend principalement deux formes. La liberté de participer à une fête cosmopolite: "trois cent mille spectateurs, Romains, Italiens, étrangers venus des quatre parties du monde" (*ibidem*, 518) et d'y devenir un autre à travers le déguisement et le masque. En découle un renversement complet, sur lequel nous reviendrons. La liberté se manifeste aussi dans le déroulement des activités, dont l'intensité subit une gradation à mesure qu'avancent les festivités. Si les défilés sont une "lutte générale" (*ibidem*, 517) et que "la folie s'empare du carnaval" (*ibidem*, 536) lors des diverses courses, la bataille des *moccoli* en constitue l'acmé. Qualifiée de "danse insensée" (*ibidem*, 537) et inouïe, elle est le moment d'ivresse absolue, la minute qui précède le Carême et la privation. D'autres témoins du Carnaval de Rome, contemporains de Dumas, tels que Goethe ou Paul de Musset, confirment cette anarchie, non exclusivement née de la faconde d'un auteur en quête de lectorat facile. Image utopique et idéale, la fête dumasienne installe la dialectique de la permanence et de l'instant. Elle prône un désir de vérité exprimé dans l'anarchie populaire et se moque des carcans traditionnels de la morale religieuse ou aristocratique.

2. *Le Carnaval de Rome dans Le Comte de Monte-Cristo: une fête pittoresque signifiante*

Hapax en 1632 dans le récit de voyage de Bouchard, la scène carnavalesque est un topos littéraire deux siècles plus tard. Son importance dans la littérature populaire provient de sa charge cathartique qui autorise l'expression incontrôlée du refoulé et du fantasme chez une

frange massive d'un peuple muselé. En effet, la raison d'être du carnaval se situe dans une subversion métaphorique de l'ordre socio-politique habituel. L'aspect dionysiaque qui le transcende résulte de la perspective singulière d'appréhender le monde, placé pour une durée limitée sous le double signe de la liberté et du rire. Prônant l'inversion des codes et des valeurs dans un mélange typiquement romantique du tragique et du comique, du sublime et du vulgaire, il recherche la régression vers des temps primitifs: "Le carnavalesque [...] monde de la culture populaire s'édifie dans une certaine mesure comme une parodie de la vie ordinaire, comme 'un monde à l'envers'" (Bakhtine 1970, 19). Plus l'autorité est répressive, plus il semble qu'il faille déployer d'énergie et redoubler d'imagination pour la bafouer. Taine voyageant à Rome en 1864, constate un "affranchissement complet [...] dans la cour qui semble devoir être la plus grave et la plus décente d'Italie" (Taine 2008 [1866], 87-89). Ce cadre utopique signifant, qui met à jour l'impermanence des conditions, se plaît à singer la grotesque relativité de toute autorité légitime pour mieux la tenir à distance. Dans *Le Comte de Monte-Cristo*, le carnaval marque le règne des brigands et l'obéissance des nobles, qui échangent leurs places à la base et au sommet. L'autre source de domination traditionnelle, l'Église catholique, est à première vue absente du carnaval – nous verrons par la suite qu'elle y est inscrite en creux – hormis à travers un traitement ironique d'un souverain pontife conservateur et peu enclin à la considération du peuple, sommé de "s'incliner devant ce noble et saint vieillard qu'on nomme Grégoire XVI" (Dumas 2008 [1844], 529).

Pour se faire entendre et être actée, la portée subversive doit s'appropriier l'espace du carnaval. La géographie est la première condition de la projection en un être collectif et non une somme d'individus isolés. Les lieux choisis sont ceux des rassemblements populaires, porteurs de mémoire urbaine, autorisant chacun à éprouver un sentiment d'appartenance à un corps. Selon Gabriel Tarde, "toute fête, même la plus frivole en apparence, est le souvenir oublié, la commémoration effacée, d'une grande action commune" (Tarde 1999 [1895], 451-456). À Rome, le cadre (Piazza Navona, Monte Testaccio, Via del Corso, etc.) offre la continuité symbolique des réjouissances anciennes. Le renouveau de la communauté se traduit ensuite matériellement par un certain nombre de rituels, dont on constate qu'ils se répètent inlassablement. Cette réactivation lui confère une sacralité areligieuse, résurgence d'un paganisme seul légitime selon le mot ambivalent des Goncourt: "*il Santissimo Carnevale*" (Goncourt 2013 [1869], 103). Le déguisement, à l'origine du transfuge de condition, accentue la parenté avec l'ennemi que l'on veut railler; le masque, dissimulant l'identité, possède le pouvoir de l'anonymat et de la déresponsabilisation des actes commis; les ripailles et les beuveries saluent collectivement dans un geste régénérateur le renouveau du printemps; le rire enfin transcende l'ensemble de ces pratiques. Scène féérique chez Dumas, "espèce de frénésie ludique où tout finit par se dénouer dans une sorte de pic émotionnel" (Gruet 2006, 281), la nuit des *moccoli* est une explosion de rire qui confirme que la peur est définitivement surmontée et que la communauté a survécu: "la rue du Cours était éclairée comme en plein jour" (Dumas 2008 [1844], 537).

Si le carnaval se soustrait à l'autorité habituelle, il réaffirme parallèlement la légitimité profonde de l'ordre traditionnel. Le renversement qu'il assure de façon cyclique n'est pas réel mais uniquement symbolique. A ce titre, il ne correspond pas à un anéantissement mais au contraire à une réactivation (Notz 1997, 17-23). Aussi, chez Dumas, "la fête ne se dissocie jamais d'un contexte social qui la secrète, lui impose ses élans et ses couleurs" (Heers Jacques 1997 [1983], 30). Dans les années qui précèdent l'unification italienne, deux entités exercent essentiellement le pouvoir à Rome: l'Église politiquement, l'aristocratie socialement. Les scènes

qui encadrent l'instant carnavalesque sont destinées à rappeler l'omnipotence de la puissance spirituelle dans le temporel et traduisent le lien que le catholicisme entretient avec la mort et la privation. Le rituel cruel et décomplexé de la *mazzolata* vise à neutraliser préventivement tout excès carnavalesque et "l'échafaud fait partie de la fête" (Dumas 2008 [1844], 505). Le roman nous offre des exécutions publiques une représentation répugnante: "Le bourreau [...] tira le couteau de sa ceinture, d'un seul coup lui ouvrit la gorge et, montant aussitôt sur son ventre, se mit à le pétrir avec ses pieds. A chaque pression, un jet de sang s'élançait du cou du condamné" (*ibidem*, 515) La borne finale du carnaval, le Carême, obéit symétriquement au lexique du néant: "tombeau", "ténèbres", "obscurité" (*ibidem*, 538). Par ailleurs, on rappelle en permanence aux participants, à travers la vue et l'ouïe, que leurs actes sont surveillés dans le lointain. Le paysage romain est saturé de références à l'architecture religieuse et les cloches rythment le chapitre du carnaval et d'une récréation dont le sens est incompatible avec la rigueur catholique: "Tout à coup le son de la cloche qui donne le signal de la clôture du carnaval retentit, et au même instant tous les *moccoli* s'éteignirent comme par enchantement. On eût dit qu'une seule et immense bouffée de vent avait tout anéanti" (*ibidem*). Afin de verrouiller la démesure carnavalesque, la loi instaure donc un cadre juridique précis, censé suppléer l'effacement "officiel" de l'Église. Sous couvert d'amusement et dans une philosophie voisine du *Panem et Circenses* antique, les graves infractions populaires sont plus sévèrement réprimées par le biais de bourreaux masqués, qui participent à une répression scabreuse. Quelques années plus tard, George Sand confirme que la licence exercée en période de carnaval se paye d'un fort tribut dans les jours qui lui succèdent, mais cette fois de façon sérieuse et assumée car "normale": "Pendant le carême, sauf la voix des cloches et des horloges, c'est un silence de mort. Quiconque ferait entendre le son d'un instrument ou d'une chanson indiquant la pensée de boire ou de danser, risquerait [...] l'amende ou la prison" (Sand 2016 [1857], 269).

La vivacité de la domination aristocratique se pérennise également et la hiérarchie sociale, même subvertie, est toujours évidente (Di Méo 2001, 19). D'une part, de nombreuses catégories de personnes sont pendant longtemps exclues du carnaval: les prostituées, les estropiés, les bossus ou encore les aveugles sont trop marginaux pour être admis dans l'espace public. Peu à peu, ce sont les couches populaires dans la globalité que l'on tient à l'écart d'une culture "légitime". Des fêtes parallèles, concurrentes du carnaval officiel, sont organisées par les nobles, dont la pompeuse réception du cardinal Barberini de 1634, *la Giostra*, sert de modèle de référence. Dumas présente des élites qui profitent du moment pour mettre en exergue leur puissance et jouir d'un ordre établi, que ce soit au théâtre Argentina, aux fenêtres du Palais Rospoli ou bien au bal du duc de Bracciano, où "l'aristocratie ne pourra se dispenser de paraître" (Dumas 2008 [1844], 531). L'hégémonie se réactualise dans ces lieux privés ou semi-privés empreints de comédie sociale et de compétition: se détournant de leur destination première, les théâtres italiens deviennent par exemple des "salons de réception" (*ibidem*, 523) où l'on se juge à l'aune de la richesse et de l'élégance de manières affectées. Plus problématique enfin, l'inégalité culturelle se double d'une partialité légale. Jean-Paul Andrieux évoque une justice carnavalesque à deux vitesses, qui autorise d'une part l'apothéose aristocratique et d'autre part mutile les débordements populaires (Andrieux 2010).

3. *Le Carnaval de Rome, rite fondateur d'un héros mythique: Monte-Cristo*

Si le carnaval n'est pas essentiellement subversif sur les plans politique et religieux et ne renverse pas définitivement l'ordre établi, c'est que la foule ne dépasse pas la terreur imposée par les institutions et que le pouvoir en place réapparaît plus vivace encore. Seul le personnage

dumasien transgresse les normes en s'appropriant durablement les principes du carnaval. Véritable maître de la fête, il en assure minutieusement la planification et l'exécution. Tenant en permanence le carnaval à distance, il n'est jamais ni grisé ni piégé par ses débordements. Peu à peu, le lecteur s'aperçoit que c'est bien le comte, perché sur le balcon de son palais, qui tire une à une les ficelles carnavalesques. Sur tous les fronts, son ubiquité n'a de cesse de matérialiser l'étendue de ses pouvoirs politique, financier et social. Il obtient la grâce du brigand Peppino lors de l'exécution publique, élabore un stratagème de séduction à l'issue duquel son opposant est ravi par les bandits, loue un appartement avec trois fenêtres sur le Corso, prête gracieusement voiture et loge théâtrale, jouit enfin d'une supériorité sur tous les acteurs dans la scène des catacombes. Malgré cette omniprésence, il est absent des activités officielles du carnaval et l'œil naïf de ses ennemis ne perçoit rien d'autre que ce vide. Au moment où l'on est censé se montrer, il se réfugie dans ses intérieurs, ne prend pas part aux divers spectacles et quitte même Rome quelques jours en plein carnaval. Qui pourrait d'ailleurs se méfier de ce "costume de paillasse" (Dumas 2008 [1844], 515), alibi qu'il endosse lapidairement et qui symbolise dans la culture traditionnelle un personnage pitre, clownesque, bouffon, un homme de peu de volonté, maladroit et inconsistant, qui provoque le rire?

Monte-Cristo, lui, n'utilise pas la fête pour s'amuser mais pour se venger. L'épisode du Carnaval de Rome peut se déchiffrer chez Dumas comme la matérialisation du changement de statut du personnage, qui passe de la victime au bourreau, d'un bas vers un haut. Le carnaval devient alors l'allégorie du héros. Au contraire de tous les autres, dont l'identité se construit lors de la fête, Edmond Dantès est déjà devenu Monte-Cristo, une personnalité façonnée "à l'envers" de la première – certainement trop innocente – et uniquement bâtie dans un souci de revanche. C'est en se confrontant dans ce cadre à ses tortionnaires qu'il peut les confondre sur leur propre terrain, celui du masque. S'il triomphe d'ennemis cupides et hypocrites, il le doit à son incarcération. En effet, son emprisonnement a eu pour vertu essentielle de renforcer en lui le courage de vivre dans la vérité de l'Être en se dépouillant de tout passé et de son ingénuité juvénile. Contrairement à ceux qui se déguisent pour jouir et dont le Moi du carnaval n'est qu'une continuité du Moi conscient, qui ne transgresse donc pas, le héros porte en lui deux identités, l'une de vie, l'autre de mort. La scène de la *mazzolata* ressemble à cet égard étrangement à un sacrifice rituel et à l'histoire croisée de Dantès-Monte-Cristo: sur les deux personnages appelés à l'échafaud, un seul meurt, l'autre est sauvé *in extremis*, comme "sauvé des eaux" du Château d'If. Vie et mort sont mêlées, le haut et le bas s'inversant dans une ambiguïté qui épouse la philosophie carnavalesque originaire. En mourant métaphoriquement, Edmond Dantès perd à la fois son identité, sa conscience, et même sa physionomie puisque personne ne le reconnaît. Afin d'acter sa renaissance, il subit alors la même dépersonnalisation qu'en période de carnaval (Bedner 1995).

Enfin, il n'est pas anodin que l'action se déroule à Rome. Dans l'œuvre, c'est le lieu de la guérison psychique. Agnès Lagache, qui étudie les résonances mythiques entretenues par la ville éternelle chez Hoffmann dans *La Princesse Brambilla* (1820), indique que Rome, qui "présente au jour le désenfouissement" (Lagache 1989, 41) est le médiateur qui divulgue la solution et qu'*il fallait venir à Rome* pour comprendre. Chez Dumas, la réunification d'un personnage morcelé ne peut se faire qu'à Rome, cité palimpseste dans laquelle se recouvre ce qui était perdu, l'histoire originaire, doublée du Moi profond de l'inconscient.

A l'image du roman dostoïevskien ou de l'œuvre de Rabelais, *Le Comte de Monte-Cristo* se sert du moment plaisant du carnaval, temps de l'exhibition décomplexée des vices, pour transmettre les messages les plus sérieux (Simon 2010, 214). Le carnaval ouvre la voie de la vengeance à un personnage mythique aux allures de surhomme qui régit tout, le bien comme le mal et choisit providentiellement de "récompenser les bons et de punir les méchants" (Dumas 2008 [1844], 396). Son masque, élaboré en amont de la fête, se pérennise à son issue et devient

l'outil qui dévoile les duplicités sociales du régime politique français. Ce que Dumas dénonce de la Restauration et de la monarchie de Juillet, ce sont les grandes institutions immorales. En effet, le héros détruit une à une les puissances politiques, financières et martiales. Son réquisitoire touche tour à tour le système judiciaire partial et opportuniste (Villefort), les élites économiques dont l'imposture est fondée sur l'escroquerie (Danglars), la noblesse militaire lâche et sournoise (Fernand Mondego). Selon Vittorio Frigerio, Monte-Cristo s'adonne à un exorcisme, celui du "diable" sur les idoles de carnaval (Frigerio 1995). Si l'œuvre est le récit d'une vengeance, elle est donc aussi une satire particulièrement sévère contre l'univers carnavalesque d'une période qui permet à n'importe qui de parvenir par le biais des apparences. En effet, la plupart des personnages change de nom au cours de l'histoire et l'identité n'est plus un signe stable et immuable de l'origine ou du rang d'un individu (T. Cooper 1995). Dans l'œuvre, la multitude des noms que se donne Dantès (Abbé Busoni, Simbad le marin, Lord Wilmore, Monte-Cristo) favorise l'épaisseur de son masque et facilite la mystification de ses ennemis. S'attribuer des noms c'est non seulement détenir un pouvoir mais aussi dénoncer le caractère arbitraire et mouvant de toute identité dans le monde des hypocrisies. Si le premier aspect est partagé avec ses victimes, le second est l'unique apanage du comte. En somme, Monte-Cristo s'approprie les principes du carnaval et se nourrit de ses rites. C'est en dépassant leur caractère transitoire par le maintien du masque jusqu'à l'issue de sa mission qu'il devient un personnage mythique. Sur ce point, Mircea Eliade indique que nos fêtes et spectacles modernes, essentiellement a-religieux, nous permettent d'échapper au temps historique pour accéder temporairement au temps sacré ou au temps mythique (Eliade 1989 [1957], 39). En s'appropriant les symboles carnavalesques, le héros a donc durablement accédé à l'atemporalité, dédié à l'être d'exception seul capable de distinguer l'essentiel de l'anecdotique. La scène du carnaval exprime plus que toute autre cette "permanence de l'être et de la force vitale, par-delà toutes les vicissitudes de l'Histoire et du destin personnel" (Prévost 2018).

Situé à la croisée du sacré et du profane, du paganisme et du christianisme, de l'antique et du moderne, de la noblesse et du peuple, le Carnaval de Rome a souvent fasciné les écrivains voyageurs de toutes ses ambiguïtés. *Le Comte de Monte-Cristo* en constitue l'une des représentations les plus riches, du point de vue matériel comme dans une perspective métaphorique. L'anarchie des activités, les costumes balayant l'idée de classe sociale, les masques ouvrant à la confusion des genres, les profanations religieuses ou encore l'empiètement du jour sur la nuit sont autant de motifs récurrents d'un divertissement séditieux qui tend au renversement social et spirituel. Si le temps traditionnel est relié à la mort, au silence et à la privation sous la plume d'un écrivain qui militera quelques années plus tard contre le pouvoir temporel du pape (Dumas 1960 [1861]), le temps du carnaval est celui de la vie, de l'ivresse dionysiaque et de la délirante profusion. Au-delà de la description de l'acte carnavalesque, la force du récit se situe à un second niveau, autour du lien tissé entre la subversion populaire, limitée à la durée de la fête, et la subversion durable des imposteurs de la société du XIX^e siècle, que Dumas dénonce à travers une diatribe vengeresse. La scène matérialise alors pour le lecteur le passage d'un statut de victime à celui de bourreau. Il devient un personnage mythique dans le sens où ce qu'il acquiert se perpétue à l'issue de la fête, par définition éphémère. Cette "résistance à la culture officielle" dont parle Bakhtine est un jalon clé qui permet à Edmond Dantès de lever une à une les hypocrisies de la mascarade sociale de la monarchie de Juillet.

References bibliographiques

- Andrieux J.P (2010), "La Justice du carnaval", cours d'histoire du droit, 22 novembre, Paris II-Assas.
 Bakhtine Mikhaïl M. (1970), *La Poétique de Dostoïevski*, trad. par Isabelle Kolitcheff, Paris, Le Seuil. Ed. orig. (1963), *Problemy poztiki dostojevskogo*, Moskva, Sovetskij pisatel'.

- (1978), *Esthétique et théorie du roman*, trad. par Daria Olivier, Paris, Gallimard. Ed. orig. (1978), *Voprosy literatury i estetiki*, Moskva, Sovetskij pisatel'.
- Bedner Jules (1995), “Le Comte de Monte-Cristo ou le roman comme rêve de toute-puissance”, in *Les Trois mousquetaires. Le Comte de Monte-Cristo. Cent-cinquante ans après*, Actes du colloque dirigé par Fernande Bassan, Claude Schopp (Marly-le-Roi, 3-4 septembre 1994), Marly-le-Roi, Champflour, 102-109.
- Boiteux Martine (1977), “Carnaval annexé. Essai de lecture d'une fête romaine”, *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 32, n. 2, 356-380, doi: 10.3406/ahess.1977.293822.
- Cooper B.T. (1995), “Le rôle des noms dans *Le Comte de Monte-Cristo*”, in *Les Trois mousquetaires. Le comte de Monte-Cristo. Cent-cinquante ans après*, Actes du colloque dirigé par Fernande Bassan, Claude Schopp (Marly-le-Roi, 3-4 septembre 1994), Marly-le-Roi, Champflour, 111-117.
- Di Méo Guy (2001), *La Géographie en fêtes*, Paris, Orphys.
- Dumas Alexandre (1989 [1835]), *Voyage en Calabre*, préface de Claude Schopp, Bruxelles, Éd. Complexe.
- (2008 [1844]), *Le Comte de Monte-Cristo*, Paris, Le Livre de poche.
- (1960 [1861]), *Le Pape devant les Évangiles*, préface de A.C. Bell, Paris, Gallimard.
- Eliade Mircea (1989 [1957]), *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard.
- Frigerio Vittorio (1995), “Le Comte de Monte-Cristo: Surhomme bourgeois ou *Unique?*”, in *Les Trois mousquetaires. Le Comte de Monte-Cristo. Cent-cinquante ans après*, Actes du colloque dirigé par Fernande Bassan, Claude Schopp (Marly-le-Roi, 3-4 septembre 1994), Marly-le-Roi, Champflour, 119-133.
- Goethe J.W. von (2011), *Voyage en Italie*, trad. de l'allemand par Jacques Porchat, Jean Lacoste, Paris, Bartillat. Ed. orig. (1816), *Italienische Reise*, Stuttgart, Tübingen, Cotta.
- Goncourt Edmond, Goncourt Jules (2013 [1869]), *Madame Gervaisais*, Paris, Honoré Champion.
- Gruet Brice (2006), *La rue à Rome, miroir de la ville: entre l'émotion et la norme*, Paris, PUPS.
- Heers Jacques (1997 [1983]), *Fêtes des fous et carnavals*, Paris, Fayard.
- Lagache Agnès (1989), *Le Carnaval et la princesse*, Paris, Atelier Alpha bleue.
- Lombard-Jourdan Anne (2005), *Aux origines de Carnaval*, Paris, Odile Jacob.
- Nelidoff Ludmila (2015), “Le carnaval à Rome, Venise et Milan (XIVe et XVe siècles): un miroir de la société”, *Questes* 31, 45-62, doi: 10.4000/questes.4271.
- Notz Marie-Françoise (1997) “Lire Bakhtine: carême ou carnaval?”, in Catherine Depretto (éd.), *L'Héritage de Bakhtine*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 17-23, doi: 10.4000/books.pub.2859.
- Prévost Maxime (2018), *Alexandre Dumas mythographe et mythologue: l'Aventure extérieure*, Paris, Honoré Champion.
- Sand George (2016 [1857]), *La Daniella*, Paris, Honoré Champion.
- Simon Rachida (2010), “La carnavalisation ou ‘le monde à l'envers’: Mille hourras pour une gueuse de Mohammed Dib”, *Synergies Algérie*, vol. 10, 203-215, <<https://gerflint.fr/Base/Algerie10/simon.pdf>> (11/2020).
- Taine Hippolyte (2008 [1866]), *Philosophie de l'art en Italie*, Paris, Hermann.
- Tarde Gabriel (1999 [1895]), *La Logique sociale*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance.
- Veneziani Marcello (2012), *Carnevale romano, Rinascita di una tradizione*, Roma, Palombi.