



V AUTOUR DE VALLES

Revue de lectures et d'études vallésiennes



AUTOUR DE VALLÈS

Revue de l'Association des Amis de Jules Vallès

Fondateur : Roger Bellet

Comité de lecture : Hedia Balafrej, Marie-Hélène Biaute-Roques,
Giuliana Costa Colajanni, Silvia Disegni, Hélène Giaufret Colombani,
François Marotin, Georges Mathieu, Jacques Migozzi,
Corinne Saminadayar-Perrin.

Secrétaire de rédaction : Corinne Saminadayar-Perrin.

Lithographie de couverture : Claude Weisbuch.

Maquette : Éloi Valat.

Les Amis de Jules Vallès

Université Jean-Monnet, Faculté des Lettres,

33, rue du Onze Novembre,

42023 Saint-Étienne CEDEX 2

ISSN 0763-779

43

V

AUTOUR DE

VALLES

Revue de lectures et d'études vallésiennes

2013

LES MYSTÈRES URBAINS AU XIX^E SIÈCLE : LE ROMAN DE L'HISTOIRE SOCIALE

Sous la direction de Corinne Saminadayar-Perrin





Vallès lecteur des *Mystères de Paris* : récit, fiction et écriture du social



« À la tête de chacun des volumes des *Mystères du peuple* [Eugène Sue] a mis une légende qui contient un appel à l'insurrection ; [...] il fait l'apologie directe et la justification du massacre de septembre, du pillage, de l'incendie, du viol, du régicide, présentant ces actes criminels comme de justes et légitimes représailles que les prolétaires sont en droit d'exercer contre les souverains, la noblesse, les riches, les puissants [...]

Il excite à la haine et au mépris du gouvernement établi par la Constitution, en faisant même, dans les deux volumes imprimés en 1857, appel à la République universelle. »

Attendus du jugement condamnant *Les Mystères du peuple*, 25 septembre 1857.

Lecteur enthousiaste de Dumas, de Sue ou de Féval, Vallès a toujours assumé et revendiqué son amour pour la littérature populaire. Dans son œuvre d'écrivain, de journaliste et de critique littéraire, il défend vigoureusement le roman-feuilleton, auquel il ne voue jamais le mépris condescendant de ses contemporains face à la « littérature industrielle » ; on ne trouve d'ailleurs pas trace chez Vallès des catégories et notions auxquelles la plupart de ses confrères ont recours pour penser cette question. Ennemi des hiérarchies dans tous les domaines, Vallès se refuse à isoler (pour les stigmatiser ou les encenser) un ensemble d'œuvres qui relèveraient de la littérature populaire ; partisan résolu de la démocratisation culturelle, il est réfractaire aux déplorations élitistes sur la décadence de l'art et les compromissions esthétiques qu'imposerait la médiation du champ littéraire. Dans son œuvre de chroniqueur, Vallès analyse et juge individuellement les succès « populaires » du moment, en les mettant sur le même plan que les autres ouvrages qu'il choisit d'examiner ¹ : critique littéraire au *Progrès de Lyon* en 1864, il s'intéresse successivement à Erckmann-Chatrion, à Cherbuliez, à Féval et aux Goncourt. Ce positionnement original tient aux deux critères qui, pour Vallès, définissent la valeur d'une œuvre d'art : l'authen-

1. Voir, sur ce point, le bel article de synthèse de Lise Dumasy, « Vallès et le roman populaire : critique et création d'un écrivain engagé », *Vallès et la littérature populaire*, Marie-Françoise Melmoux-Montaubin et Guillemette Tison dir., *Autour de Vallès*, n° 37, 2007, p. 11-36.



ticité et l'émotion – qualités qui, à ses yeux, l'emportent de loin sur toute considération abstraitement esthétisante.

L'œuvre d'Eugène Sue occupe une place privilégiée dans l'imaginaire de Vallès² : à maintes reprises, le journaliste et l'écrivain reconnaissent cette emprise première autant que profonde. Ce sont d'abord, dans l'enfance, les romans maritimes de Sue qui s'emparent du jeune lecteur ; le collégien se rêve corsaire, maître des tempêtes ou vainqueur d'exotiques batailles³. Chroniqueur forain, spécialiste des tréteaux, Vallès avoue sa dette envers le grand roman circassien de Sue : *Martin, ou les misères des enfants trouvés*⁴ – le Bachelier géant des *Réfractaires* réincarne explicitement le personnage de Léonidas Requin. De manière plus indirecte, mais non moins prégnante, *Les Mystères de Paris* proposent au « chroniqueur du peuple » à la fois un paradigme fictionnel, un répertoire de types et une forme spécifique de modélisation du social : Vallès, pionnier du reportage sur « la rue » et ses misérables, engage un dialogue serré avec l'œuvre-phare de Sue.

Les Mystères de Paris emblématisent d'abord, de manière exemplaire autant que fascinante, les pouvoirs de la fiction pour penser le social, définir des identités, et agir sur le réel : Vallès en prend acte, de la manière la plus intime qui soit. Au-delà, le grand roman de Sue inaugure un dispositif dialogique et démocratique original, qui branche sur le récit fictif un vaste débat d'actualité : cette dimension communicationnelle est capitale pour Vallès, qui s'interroge sur ses possibles modalités de réinvestissement vingt ou trente ans plus tard. Enfin, le phénomène littéraire et médiatique des *Mystères* urbains contribue à la diffusion d'un imaginaire social des bas-fonds dont Vallès interroge les enjeux méthodologiques et idéologiques : le grand reportage social, le souci de l'investigation, la recherche du décentrement sont autant de solutions alternatives aux blocages ou aux apories que révèle le modèle fictionnel proposé par Sue.

LES MYSTÈRES DE PARIS : POUVOIRS DE LA FICTION

Roman d'actualité sur la question sociale, *Les Mystères de Paris* postule une double efficacité pratique de la fiction : au niveau individuel, le récit, en s'adres-

2. Cf. G. Tison, « Des *Mystères du peuple* au *Cri du peuple* : Vallès lecteur d'Eugène Sue », *Vallès et la littérature populaire*, op. cit., p. 81-96.

3. Jules Vallès, « Les Victimes du livre », *Le Figaro*, repris dans *Les Réfractaires*, Œuvres, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, I, p. 236.

4. Cf. Marie-Ève Thérenty, « Introduction » à *Littérature et Cirque, Autour de Vallès*, n° 42, 2012, p. 5-12.

sant à l'affect et aux émotions du lecteur, a un impact moral très supérieur au discours ; au niveau collectif, le roman engage des débats sérieux et passionnés, qui exposent à la une du très sérieux *Journal des Débats* les souffrances voire les supplices réservés aux damnés que la modernité relègue dans les enfers sociaux.

La première thèse, qui répond directement aux adversaires du roman feuilleton (la fiction « populaire » démoraliserait les masses), est mise en abyme à deux reprises dans l'œuvre elle-même. Lorsqu'il arrache Fleur-de-Marie aux bas-fonds parisiens pour la conduire à la ferme de Bouqueval, Rodolphe compte d'abord sur le récit pour opérer sur sa protégée une conversion salutaire : il profite du trajet pour lui raconter une innocente idylle champêtre dont la jeune fille serait la virginale héroïne – si bien qu'avant même son arrivée chez Mme Georges, Marie, ayant vécu par l'imagination la vie saine des champs, se trouve symboliquement lavée des souillures et des turpitudes liées à sa chute. Plus tard, lorsque la douce Marie, emprisonnée à Saint-Lazare, désespère de toucher l'âme farouche de la Louve, sa compagne de captivité, elle recourt aux mêmes méthodes : elle lui raconte la vie solitaire et vertueuse que la Louve, épouse de son bien-aimé Martial, pourrait mener dans les bois avec sa famille (sa meute). À nouveau, la magie du récit opère : « Il venait de se passer dans l'âme de cette créature un phénomène étrange. / Peinture naïve d'une condition humble et rude, ce simple récit [...] avait fait sur la Louve une impression plus profonde, plus saisissante que ne l'aurait fait une exhortation d'une moralité transcendante. / Oui, à mesure que parlait Fleur-de-Marie, la Louve avait désiré d'être ménagère infatigable, vaillante épouse, mère pieuse et dévouée ⁵. »

Le génie du récit provoque des effets en réseau : l'héroïne, convertie par le charme d'une belle histoire, acquiert elle-même les pouvoirs du conteur pour toucher d'autres interlocuteurs. De manière plus indirecte et plus allégorique, Pique-Vinaigre, autre spécialiste de la fiction, régénère les détenus de la Force par les contes éminemment moraux qu'ils lui réclament : « La majorité des détenus, malgré leur cynique perversité, affectionnent presque toujours les récits naïfs [...] où l'on voit, selon les lois d'une inexorable fatalité, l'opprimé vengé de son tyran, après des épreuves et des traverses sans nombre ⁶. » Voilà qui s'avère

5. Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1989, p. 642. Le chapitre s'intitule « Châteaux en Espagne », renvoyant explicitement au mini-roman « pastoral » raconté par Rodolphe à sa jeune protégée : « Faisons votre château en Espagne » (p. 102).

6. E. Sue, *Les Mystères de Paris*, op. cit., p. 642 – le roman enchâsse, au style direct, l'intégralité du conte intitulé « Gringalet et Coupe-en-Deux ».

plus efficace que les commissions de moralité envoyées par les philanthropes, ou les efforts de l'Église pour sauver les âmes perdues... Le héros du *Candidat des Pauvres*, blagueur féroce et Shéhérazade des brasseries, se place significativement sous le patronage de Pique-Vinaigre ⁷.

La fiction agit d'abord sur ses destinataires par l'imagination et l'émotion ; au-delà, elle possède une force spécifique de dévoilement et de dénonciation, que renforce la nature médiatique du feuilleton : « Le roman feuilleton, mis au point à la fin des années 1830, perturba ainsi la frontière entre textes référentiels – l'article du journal rendant compte de la marche du monde – et textes de fiction, jusque-là traditionnellement publiés en volumes dans des formats qui les identifiaient clairement comme romans ⁸. » L'idée se trouve largement répercutée et diffusée par les adversaires du roman-feuilleton, qui, autour de 1848, dénoncent dans ces œuvres subversives l'origine des troubles sociaux et politiques contemporains ⁹ : les fictions inventent la lutte des classes (et d'abord le concept même de classe), en imposant une vision clivée et antagoniste de la société, déchaînant par là les appétits des déclassés ou des démunis. Les premières années du Second Empire reprennent cette analyse, d'où l'extrême vigilance de la censure à l'égard de Dumas ou de Sue – l'année du procès des *Fleurs du mal* et de *Madame Bovary* voit également la condamnation des *Mystères du peuple*, au moment même où Eugène Sue, intraitable républicain, meurt en exil. Cette année 1857 marque aussi l'entrée en littérature de Jules Vallès : dans la revue *Le Présent*, le jeune chroniqueur rend hommage à Eugène Sue ¹⁰ – fidélité courageuse lorsque la plupart des autres journaux préfère observer un prudent silence.

Cette confiance dans l'efficacité sociale du roman, au niveau individuel et collectif, explique les choix de Vallès lorsqu'il (re)lance *Le Cri du peuple* en 1883. « Vallès fait bonne place au roman feuilleton [...] Il ne veut pas de récit idéologique ou révolutionnaire. Le feuilleton doit être "populaire", d'une imagination simple et d'un style presque facile. Goncourt peut s'esclaffer en voyant le nom de Boisgobey. Vrai, Vallès fait appel aux feuilletons de Boisgobey, tels que *Paris-*

7. « Ma gaîté était quelque chose comme celle de Pique-Vinaigre à la Force ; mais au lieu de dire ma misère, je crâçais contre la faim... » (J. Vallès, *Le Candidat des pauvres* [roman paru initialement dans *Le Journal à un sou* de Tony Révillon, du 7 décembre 1879 au 12 février 1880], Paris, EFR, 1972, p. 210).

8. Judith Lyon-Caen, *La Lecture et la vie*, Paris, Tallandier, 2006, p. 20.

9. Voir notamment *La Querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique : un débat précurseur*, anthologie présentée et éditée par Lise Dumasy, Grenoble, Ellug, « Archives critiques », 1999.

10. J. Vallès, « Chronique », *Le Présent*, 16 août 1857, *Œuvres*, Pop. cit., I, p. 48.

Bandit et *Le Fils de M. Lecocq* ; mais aussi à ceux d'Eugène Chavette, d'Alphonse Belot (*Le Parricide*), de Robert Caze, de Gaboriau ¹¹. »

Le prototype que constituent *Les Mystères de Paris* doit notamment son impact pratique à la mise en circulation de types qui, inspirés des physiologies, informent et structurent les imaginaires sociaux. Les éditions illustrées témoignent du phénomène : plutôt que les scènes de groupe illustrant les épisodes-phases du roman, le dessinateur privilégie généralement les portraits en pied, sur le modèle de la littérature panoramique (*Les Français peints par eux-mêmes*, par exemple). Vallès reprend volontiers le répertoire de personnages-types proposé par *Les Mystères de Paris* – ce qui permet au journaliste d'économiques raccourcis, mobilisant des références communes. Évoquant le petit jour qui précède une exécution capitale, le chroniqueur note : « Tortillard et Gavroche se donnaient pour rien un mal du diable ¹² ! » Le parallélisme déconstruit par ailleurs une hiérarchie esthétique et idéologique implicite, en mettant sur le même plan le cynique gamin des *Mystères de Paris*, et l'héroïque enfant des *Misérables* [1862] ; on notera aussi le décalage léger, mais significatif : les blagues du gamin tournent à vide.

Les références aux types construisent non seulement les identités sociales, mais aussi les identités personnelles ou privées, comme en témoigne le courrier des lecteurs adressé à Balzac ou à Sue ¹³. Dans le récit très personnel que constitue *Le Testament d'un blagueur*, paru dans le journal *La Parodie* fin 1869, le narrateur, Ernest Pitou – frère aîné de Jacques Vingtras – note : « Comme je suis plus heureux que chez mes parents ! Ils me disaient toujours que j'étais laid, on m'appelait quelque fois Tortillard ; dans la cour, on m'appelle d'Artagnan ¹⁴ ! » Cette double référence a valeur psychologique (elle renvoie à un imaginaire commun aux parents d'Ernest, petits bourgeois issus du peuple, et aux collégiens enthousiasmés par l'héroïsme des corsaires ou des mousquetaires) ; elle permet également de dater l'intrigue ¹⁵ : *Les Mystères de Paris* paraissent dans *Le Journal des Débats* en 1842-43, *Les Trois Mousquetaires* dans *Le Siècle* en 1844 (dans la chro-

11. Lise Dumasy, « Vallès et le roman populaire », article cité, p. 15-16.

12. J. Vallès, « Une nuit blanche », *Le Nain jaune*, 14 mars 1867, *Œuvres, op. cit.*, I, p. 932.

13. « [Les lecteurs qui écrivent à Balzac et à Sue] utilis[ent] les schèmes romanesques pour décrypter le monde réel, en s'appropriant les mots et les situations du roman pour mettre leur propre monde en texte. » (J. Lyon-Caen, *La Lecture et la vie, op. cit.*, p. 145).

14. J. Vallès, *Le Testament d'un blagueur, Œuvres, op. cit.*, I, p.1107.

nologie de la fiction, le jeune Ernest a justement une douzaine d'années, comme Jules Vallès au même moment...)

De manière très consciente, Vallès mobilise dans l'un de ses « romans autobiographiques » une référence explicite aux *Mystères de Paris*, afin de rendre compréhensible, et communicable, son propre rapport au monde et au social. On repère, dans *Jacques Vingtras II* (futur *Bachelier*, publié en feuilleton dans *La Révolution française* en 1879 et en volume chez Charpentier en 1881) et dans *Le Candidat des pauvres* (publié en 1881 dans le *Journal à un sou*) un épisode similaire : le héros déplore de ne pouvoir vivre en couple, en raison de ses penchants contradictoires – il apprécie la grâce, la délicatesse et la séduction qu'on ne saurait trouver chez les femmes du peuple, sans pouvoir néanmoins se résoudre à épouser une jeune fille bourgeoise qui ne partagerait pas ses convictions politiques et sociales. La source de cet épisode est sans doute la liaison qui, à Londres, unit brièvement Vallès à une jeune institutrice belge ; après leur séparation, Vallès écrit à l'ami Arnould : « La joie du coin du feu naît plus de l'harmonie des âmes que de la sympathie des chairs, et il n'y a pas de souffrance plus vive que celle qui provient de l'accouplement de deux éducations hostiles [...] La question n'est pas de s'aimer, mais de se comprendre. Se comprendre, voilà le grand mot, et c'est ce qui me fait dire après trente ans d'aventures féminines, que le plus doux de l'amour et le plus grand aussi, c'est l'amitié, cette amitié fille de l'estime et qui peut être de l'admiration. Il faut qu'une femme vous trouve en dehors des caresses, les qualités qu'un homme est heureux de rencontrer chez un homme, et qu'il y ait chez elle du camarade de régiment ¹⁶. »

Aussi Jacques Vingtras refuse-t-il courageusement, dans le chapitre « À marier », le beau parti qui s'offre à lui – une jolie jeune fille amoureuse, une dot conséquente, une famille honorable habitant « le pays ». Hélas, la fiancée « n'aime pas les pauvres ». Fin de l'idylle : « Je ne pourrais être aimé que de quelque femme qui serait une révoltée comme moi. Mais j'ai remarqué que la révolte tuait souvent la grâce ! Et, moi, je voudrais que celle à qui j'associerais ma vie eût l'air femme jusqu'au bout des ongles, fût jolie et élégante, et marchât comme une grande dame ! C'est terrible, ces goûts d'aristocratie avec mes idées de plébéien ¹⁷ ! »

15. L'onomastique comme symptôme culturel et générationnel avait déjà été utilisé par Hugo dans *Les Misérables* : les filles de la Thénardier, Éponine et Azelma, portent des noms romanesques issus des lectures favorites de leur mère à la fin de l'Empire (en l'occurrence, les romans de Ducrest-Duminiel et consorts).

16. J. Vallès, lettre à Arthur Arnould, novembre 1876, *Le Proscrit. Correspondance avec Arthur Arnould*, Paris, EFR, 1973, p. 150.

Quand le héros du *Candidat des Pauvres* explique son obstiné célibat, il emploie presque les mêmes termes. Mais, dans *Le Journal à un sou*, c'est une référence aux *Mystères de Paris* qui explicite le propos – comme si le public populaire visé par la feuille de Révillon justifiait (voire nécessitait) cet effet d'intertextualité :

Ne voyant la vie que comme un combat : espèce de déserteur à qui les camarades même hésitent à tendre la main, tant j'ai des théories violentes qui les insultent et qui les gênent ; ne trouvant nulle part l'hospitalité pour mes théories et un abri contre les préjugés et les traditions qui me cernent et me poursuivent comme font les gendarmes pour les réfractaires. Je ne pourrais et ne voudrais être aimé que de quelque femme comme la Louve des *Mystères de Paris*, ou comme une cantinière de la trente-deuxième demi-brigade des déclassés...

Et encore, les tendresses de mon cœur et mes rêves de grâce et de poésie me feraient-ils redouter l'air homasse de la Louve ou la culotte rouge de la cantinière ¹⁸.

LES MYSTÈRES DE PARIS : FICTION MÉDIATIQUE, RÉCIT DÉMOCRATIQUE ?

Le triomphe sans précédent des *Mystères de Paris*, en 1842-43, tient aussi à l'usage inédit et intensif du dispositif médiatique qu'invente Eugène Sue. Le croisement entre l'actualité sociale (traitee en haut de page) et le feuilleton, ainsi que l'intervention du courrier des lecteurs dans l'infléchissement de la dynamique narrative, font de l'œuvre à la fois l'origine et le cœur d'un vaste débat. Au cours de ces échanges, certains correspondants s'offrent au grand écrivain comme « collaborateurs de terrain » : « Cinq épistoliers apportent aux romanciers des histoires ou des situations qu'ils jugent dignes de figurer dans un roman. Entre ces pans de réel observé et vécu et le texte, il n'y a donc pas de discontinuité, soit que la fiction se nourrisse de la réalité ordinaire, soit que ces histoires de vie appartiennent déjà au roman ¹⁹. » Sans être précisément écrit en collaboration, le roman social se définit comme dialogique.

C'est cette dimension que, dans un contexte législatif et politique beaucoup plus coercitif, tente de réactiver Vallès, quand Villemessant lui confie « son »

17. J. Vallès, *Le Bachelier, Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, II, p. 660-661.

18. J. Vallès, *Le Candidat des pauvres*, *op. cit.*, p. 350.

19. J. Lyon-Caen, *La Lecture et la vie*, *op. cit.*, p. 152.

propre numéro du *Figaro* (13 avril 1865). Dans l'article annonçant ce numéro, finalement intitulé *Les irréguliers de Paris*, le journaliste lance un véritable appel à témoignage ; son exploration des marges et de la « bohème noire » suppose de travailler en étroite collaboration avec les exotiques héros qu'il envisage de mettre en scène :

Je désirerais, comme collaborateurs, non pas des gens qui font métier d'écrire, mais des hommes qui ont bizarrement vécu, et qui raconteraient courageusement leurs aventures, plébéiens écrasés, gentilshommes ruinés, millionnaires qui ont connu la faim... S'il en est, quelque part, qui, résignés, veulent s'amuser de leurs douleurs passées, ou, pleins d'orgueil, sauter sur le pont en corsaires, l'ironie aux dents comme un sabre, que ceux-là m'envoient leur copie datée d'un salon ou d'un grenier, d'une caserne ou d'une école, d'un couvent ou d'une prison !

On pourrait écrire, je crois, avec ces confidences et ces révélations, une page curieuse, histoire de la vie souterraine que mène à Paris tout un monde d'ambitieux ou de désespérés ²⁰.

Le mode narratif retenu se limite finalement à une délégation partielle de la parole : Fontan-Crusoé raconte sa vie de bohème à la première personne – le narrateur écrivant « sous sa dictée ». Dans *La Rue* ou dans *Le Cri du peuple*, Vallès n'abandonnera pas cet idéal participatif, mais sans désormais l'articuler à la composition d'un macro-récit englobant (qu'il relève d'ailleurs du proto-reportage ou de la fiction).

Le retentissement exceptionnel des *Mystères de Paris* tient aussi aux débats socio-économiques que le roman déclenche dans les colonnes mêmes du très sérieux *Journal des Débats* (sur le système pénitentiaire, la Banque des pauvres, etc.). Quoique adversaire résolu du roman à thèse, Vallès compte également faire de son œuvre narrative à la fois le tremplin et le prolongement de ses engagements militants. Si le devoir premier de la fiction est de toucher et d'émuouvoir, le lecteur empoigné est ensuite appelé à prolonger la réflexion par d'autres voies. En 1884, trois ans après la deuxième édition de l'œuvre chez Charpentier, l'éditeur Quentin lance une nouvelle édition de *L'Enfant*, illustrée par douze eaux-fortes de Renouard ; les lecteurs de Vallès peuvent y (re)découvrir la déclaration de guerre lancée par Jacques, à la veille de sa « délivrance » : « Je défendrai les

20. J. Vallès, lettre à Alphonse Duchesne, secrétaire de rédaction du *Figaro*, *Le Figaro*, 13 novembre 1864, *Œuvres, op. cit.*, I, p. 1272.

DROITS DE L'ENFANT [...] Je demanderai si les pères ont liberté de vie et de mort sur le corps et l'âme de leurs fils ; si M. Vingtras a le droit de me martyriser parce que j'ai peur d'un métier de misère, et si M. Bergougnard peut encore crever la poitrine d'une Louissette ²¹. » Cette profession de foi est relayée par Vallès dans un article du *Cri du peuple* intitulé « Les enfants martyrs » – les premières lignes du texte font explicitement le lien avec l'œuvre romanesque : « Va-t-on continuer à dire que Dickens fut monotone, avec ses récits d'enfants martyrisés, et que l'auteur de *Jacques Vingtras* fut criminel envers sa mère en contant ses premières douleurs ²² ? » Indéniablement, c'est l'usage communicationnel du roman social qui, inauguré par Sue, inspire le militantisme littéraire de Vallès.

Or, sous le Second Empire, ces interactions militantes entre roman et débat social sont d'abord entravées par l'amendement Riancey (1850), puis rendues impossibles par la surveillance étroite exercée sur la presse. Lorsque Vallès entre en littérature en 1857, le modèle communicationnel des *Mystères de Paris* ne peut être réinvesti comme tel, d'où les ajustements expérimentés successivement par les successeurs de Sue. Ces réaménagements témoignent d'une bipolarisation : le contenu thématique du roman s'autonomise, cependant que son fonctionnement médiatique est, tant bien que mal, transféré dans d'autres registres (notamment le reportage social en voie d'émergence).

Conséquence : les types mis en circulation par *Les Mystères de Paris*, désormais coupés de leur spécificité médiatique originelle, continuent à nourrir les imaginaires sociaux, mais, faute de réactualisations, se figent dans un anachronisme croissant. Si bien que le roman de Sue, qui, Vallès l'avoue sans détour, fut pour ses premiers lecteurs « une révélation », en vient à faire écran, à empêcher toute saisie en direct du social. Les blagues de Tortillard et de Gavroche ne font plus rire personne – peut-être parce que le type qu'ils incarnent n'a plus qu'une existence spectrale, dérisoire survivance d'une époque finie : « Le gamin de Paris se *vide*, il est *vide* ²³. » L'Empire, et l'haussmanisation de la capitale, ont effacé les gracieuses ou terribles silhouettes dont Sue peuplait ses bas-fonds. *Les Mystères de Paris* renvoient à un monde désormais disparu, dont l'écrivain évoque la nostalgique mémoire : « Ah ! je les regrette, ces morts : Rigolette, modeste et fraîche ; le saltimbanque pailleté et tapageur, comédien ordinaire de Sa Majesté la foule,

21. J. Vallès, *L'Enfant*, *Œuvres*, op. cit., II, p. 383.

22. J. Vallès, « Les Enfants martyrs », *Le Cri du Peuple*, 18 juin 1884, *Œuvres*, op. cit., II, p. 1369.

23. J. Vallès, « Une nuit blanche », *Le Nain jaune*, 14 mars 1867, *Œuvres*, op. cit., I, p. 932.

comme j'ai regretté le conducteur et la diligence – et je les pleure, à la Toussaint ²⁴ ! »

Sans doute les schémas narratifs dont Sue a fixé les prototypes restent-ils efficaces pour monter une intrigue, et même pour poser énergiquement certaines questions toujours d'actualité. En revanche, le roman populaire d'aventures urbaines, à la manière de Féval ou de Ponson du Terrail, n'a plus aucune valeur documentaire. Si ce type de récit n'a rien perdu de son charme ni peut-être de son éclat, il repose sur un pacte de lecture très différent de celui de l'enquête dont s'inspiraient ouvertement *Les Mystères de Paris*. Commentant le roman de Féval *Les Habits noirs*, que par ailleurs il apprécie, Vallès met ses lecteurs en garde : « Nous sommes si loin, non pas du vrai, mais du possible ! *Les Mystères de Paris* racontaient un monde qui avait vécu et même traînait encore son agonie au coin des bornes. Mais va-t-on recommencer Rodolphe et Bras-Rouge, et la Goua-leuse et les Martial ? À quoi bon ? Qu'on descende dans les bas-fonds, et que le romancier curieux promène dans les salons suspects ou les égouts cachés sa lanterne, je ne lui en veux point, au contraire j'applaudis. Seulement qu'on me laisse reconnaître la fantaisie, la réalité, et qu'on ne me fasse pas après la mythologie de l'Olympe la mythologie du ruisseau ²⁵ ! » À la fois moderne Diogène et Dante reporter, l'authentique romancier social doit procéder par investigation sur le terrain (tous les terrains : il y a des remontées d'égout jusque dans le Tout-Paris mondain) ; l'intertextualité, en la matière, est un obstacle plus qu'un recours pour l'enquêteur rigoureux.

Si bien que le paradigme des *Mystères de Paris* doit être doublement réorienté. D'un point de vue méthodologique, le journaliste récupère le modèle fictionnel de l'enquête au profit de l'investigation sur le terrain ; les « nouvelles à la main » de la petite presse mondaine, centrées sur la vie des coulisses et du boulevard, trouveront leur pendant dans une chronique résolument « réaliste », qui invente le reportage social de proximité. D'autre part, l'assimilation racoleuse entre « classes laborieuses » et « classes dangereuses », caractéristique de l'imaginaire des bas-fonds et réorchestrée par le roman criminel, doit être radicalement repensée. Le terme « mystères » apparaît certes au détour d'un tel projet, mais de fond en comble redéfini : « Ce que les autres font pour les oisifs célèbres, nous allons le faire pour les artisans inconnus ; rôdant, non plus dans les coulisses, les alcôves, mais dans le chantier ou la fabrique, devant la casse ou l'établi, nous raconterons les petits

24. J. Vallès, « Chronique parisienne », *La Situation*, 3 novembre 1867, I, p. 1004.

25. J. Vallès, « Les Romans nouveaux », *Le Progrès de Lyon*, 14 février 1864, I, p. 329.

mystères des métiers, quels sont ceux qui les honorent, typographes ou ébénistes, peintres en bâtiment, scieurs de long, entrepreneurs de bâtisses ²⁶... »

Quant au modèle romanesque polyphonique inauguré par Sue, il se trouve transféré du domaine de la fiction à l'espace du témoignage. Les implications démocratiques de ce transfert sont évidentes : désormais, la voix du narrateur n'enchâsse plus d'autorité, dans le cadre de la fiction, les prises de parole que suscite le débat. L'écrivain renonce au regard surplombant et à la maîtrise textuelle que thématise, dans le roman, le personnage de Rodolphe. Le journal ouvre un forum authentiquement égalitaire et décentré, confrontant les points de vue et les timbres de voix : « Nous appelons à nous tout le monde. Nous comptons sur tous et sur toutes. Hommes de salon et gens de peu, flâneurs de Paris, exilés de province, femmes rêveuses, marchands robustes, légitimistes, philippistes, impérialistes, républicains, vous saurez écrire pour nous ! Nous vous demandons simplement que vous nous contiez ce que vous avez vu ou senti ²⁷. »

ROMAN, RÉCIT, REPORTAGE : RECONFIGURATIONS

Pour Vallès journaliste, la vitalité du modèle expérimenté dans *Les Mystères de Paris* suppose de séparer nettement une mythologie pittoresque des bas-fonds, peuplée de personnages stéréotypés et anachroniques, et la valeur heuristique du dispositif imaginé par le romancier : une mise en récit de l'enquête sociale, où les frontières de la fiction se révèlent poreuses aux débats d'actualité. Or, pour des raisons à la fois politiques et éditoriales (le feuilleton fait l'objet d'une surveillance pointilleuse de la part de la censure), le roman populaire, sous le Second Empire, choisit plutôt de recycler les schémas narratifs et les personnages-types d'Eugène Sue dans le cadre du roman d'aventures criminelles : les *Mystères* urbains se font roman du crime, la réactivation des modèles intertextuels remplaçant le souci de réalisme social.

Le « sens du réel » qui caractérise le journalisme de Vallès l'amène à des choix résolument contraires : il s'agit de construire une nouvelle alliance entre le reportage social alors à inventer, et la fiction populaire à laquelle l'écrivain accorde une vertu démocratique inentamée. À maints égards, l'œuvre de Vallès se construit dans un débat permanent avec *Les Mystères de Paris* – mais aussi avec *Les Misérables* : ce grand roman des enfers sociaux est paru en 1962, mais sa première

26. J. Vallès, « La Rue », *La Rue*, 1^{er} juin 1867, I, p. 937.

27. *Ibid.*, p. 937-938.

version, intitulée *Les Misères* (paronomase significative), était née dans le sillage du triomphe de Sue. À leur manière, les articles réunis dans *Les Réfractaires* répondaient déjà à l'imaginaire criminel des bas-fonds en évoquant la misère scrupuleuse, honnête et burlesque des damnés de la littérature ; à vingt ans de distance, Vallès l'irrégulier écrit l'histoire obscure des « prolétaires des lettres » qu'en 1843 Privat d'Anglemont proposait à Eugène Sue comme sujet de roman : « Ce serait la vie de misère, de faim et de rage, de cette race intelligente, travailleuse, instruite, les existences problématiques de tous ces jeunes gens, qui ont eu les reins brisés par l'éducation de collège, qui n'ont pas d'état [...] Je les connais, j'y ai vécu, j'y vis encore ²⁸. » Au-delà du roman de la vie de bohème (dont Murger donnera la version pastel), *La Rue* tente, en 1867, de réactiver l'inspiration du petit reportage social, fondé sur le pittoresque du récit et le sérieux de l'enquête : les démêlés du journal avec la censure montrent qu'un tel projet est rendu impossible par la législation sur la presse.

Laquelle manifeste indéniablement plus d'indulgence lorsque l'enquête sociale se détourne des misères nationales pour s'intéresser aux bas-fonds de Londres, l'autre capitale du XIX^e siècle : dès 1865, Vallès y avait séjourné comme correspondant spécial du journal *L'Époque*, et avait commencé à explorer les quartiers pauvres de la cité des brumes. Au moment même où *La Rue* tente d'imposer une forme nouvelle et subversive de reportage social, le journaliste s'intéresse, dans *La Situation*, au lancement du nouveau roman de Ponson du Terrail, au titre fort évocateur : « Demandez *Rocambo* ou *Les Misères de Londres* ! – c'est écrit sur tous les murs de Paris. » Pas la moindre condescendance, on le notera, à l'égard du prince du feuilleton populaire ; le journaliste suggère un jeu de miroirs moins innocent qu'il n'y paraît : « Il a bien fait de venir là, l'enfant de M. Ponson du Terrail, puisque la légende veut que Londres soit une cour des miracles où grouillent tous les vices et toutes les infirmités excentriques et brutales ! Mais c'est la légende qui le dit. Ne prêtez pas à cette ville de fumée et de boue une poésie qu'elle n'a pas. Moi qui connais bien les misères de Paris, je les trouve, je vous jure, autrement curieuses et saisissantes que les misères de Londres ²⁹. »

Lorsque, près de dix ans plus tard, Vallès exilé se fait chroniqueur du « Londres infâme », il ne renonce nullement à la double dimension de son programme d'en-

28. Lettre de Privat d'Anglemont à Eugène Sue, 15 mai 1843 ; passage cité par J. Lyon-Caen, *La Lecture et la vie*, op. cit., p. 242.

29. J. Vallès, « Chronique », *La Situation*, 24 novembre 1867, passage cité par L. Dumasy dans « Vallès et le roman populaire », article cité, p. 27-28.

quête : le reportage social, qui formera finalement le recueil *La rue à Londres*, est doublé d'un projet romanesque explicitement inscrit dans la lignée des *Mystères de Paris*. Vallès explique d'emblée à l'ami Malot ce double investissement : « Vous auriez vu ce qu'étaient les *Mystères de Londres* d'un Féval qui s'appelle... Pascal. Je m'apprête à tâter le terrain. Tout en envoyant des colonnes appelées *La rue*, je tâcherai de garder assez pour le roman, et je l'écrirai à mesure, si c'est possible, partageant mes impressions entre la série d'articles et les divisions du livre, faisant deux parts de mes observations, me coupant en deux ³⁰. »

Un mois plus tard, le projet romanesque s'infléchit du roman d'actualité à la fresque historique ; de même que le prologue du drame *La Commune de Paris* s'ouvrait sur les barricades de Juin 1848, rupture originelle (et inexpiable) entre les pauvres et la République, les enfers sociaux londoniens sont le produit et l'expression d'une évolution politique et économique qui exige d'être analysée sur la longue durée. La damnation sociale n'est pas le résultat d'une malédiction à corriger d'en haut, grâce à l'intervention de quelque prince déguisé autoproclamé sauveur suprême ; contre un « monde mal fait », seul le volontarisme (au besoin insurrectionnel) des travailleurs peut s'avérer réellement efficace. D'où la nécessité de renforcer la chronique sociale par un feuilleton capable de toucher le lectorat le plus large (tout en renflouant les finances de son auteur) : « Puisque je suis embauché pour les chroniques sur Londres, et que, somme toute, il est nécessaire de s'en occuper sérieusement pour être gardé par le journal et surtout recherché par le public, en face de cette besogne qui appelle mon attention, dans les intentions d'approvisionnement où je suis, j'ai pensé que ce que j'avais de mieux à faire était d'écrire un grand roman, *Les Mystères du Londres moderne contemporain*, DE CE MATIN ; je commencerai à 1847, 1848, aux agitations chartistes et j'arriverai à nos jours, si la fable s'y prêtait – en tout cas je peindrais les mœurs de ce moment ³¹. » Quelques mois plus tard, le livre à venir continue à hanter le chroniqueur, qui établit un parallèle explicite entre son œuvre passée et son possible réinvestissement fictionnel : « *Mystères ou réfractaires de Londres* [...] roman hardi, hardi comme observation de la vie souterraine, de mœurs bizarres, effroyablement pittoresques [...] aussi long que *Les Mystères de Paris* ³². »

Il est révélateur que ce même modèle soit convoqué lorsque Vallès présente à Malot son grand rêve romanesque, croisant écriture mémorielle et histoire

30. J. Vallès, lettre datée de septembre 1876, *Correspondance avec Hector Malot*, Paris, EFR, 1968, p. 129.

31. J. Vallès, lettre datée du 19 octobre 1876, *Ibid.*, p. 140.

32. J. Vallès, lettre datée du 19 octobre 1876, *Ibid.*, p. 162.

d'une génération : « Une grande machine, comme on dit. Votre série des *Victimes d'amour*, les *Mémoires du diable*, *Les Misérables* d'Hugo, *Le Juif errant* ; à peu près cela comme étendue [...] Je vise à écrire une œuvre capitale, où sera reflété le caractère, où sera raconté le malheur de ma génération. J'enfermerai trente ans de sensations dans la cadre de la politique et de l'histoire ³³. » Presque deux ans plus tard, alors qu'il travaille à la chronique des bas-fonds londoniens, l'écrivain revient sur son projet romanesque presque dans les mêmes termes : « Mon plan d'abord était d'écrire impersonnellement un livre comme *Les Misérables*, enchaîné, déduit, intrigué, qui ne finissait qu'au sixième volume, qu'il fallait accepter comme *Les Mystères de Paris* ou *Le Juif errant*, d'ensemble et d'emblée ³⁴. » Les contraintes économiques et éditoriales, autant que le cheminement propre de la création, infléchiront cette idée première vers la forme novatrice, indissociablement intime et historique, que propose Jacques Vingtras ; d'autres œuvres contemporaines, comme *La Dompteuse*, continuent à être hantées par le fantôme romanesque de Sue ³⁵, lequel traverse aussi certaines pages de *La rue à Londres* ³⁶ ou du *Tableau de Paris* ³⁷.

LES MYSTÈRES URBAINS : LE ROMAN DE L'HISTOIRE SOCIALE

La fidélité de Vallès au modèle des *Mystères* urbains inauguré par Eugène Sue ne s'est jamais démentie – alors même que le paradigme romanesque original connaissait des mutations considérables : sous le second Empire, le roman d'aventures criminelles se substitue à l'enquête sur les bas-fonds ; dans les années 1870-1880, c'est plutôt la formule naturaliste qui prétend réconcilier les pouvoirs de la fiction et le sens du réel. Cet attachement indéfectible aux *Mystères de Paris*, et plus généralement à toute l'œuvre de Sue, semble à première vue paradoxal

33. J. Vallès, lettre non datée [début 1875], *Ibid*, p. 61.

34. J. Vallès, lettre datée de décembre 1876, *Ibid*, p. 152.

35. Ce roman, sous le titre *Les Désespérés*, était initialement destiné au journal *Le Radical*, qui annonce le 15 mai 1877 : « [L'œuvre] obtiendra le succès du *Juif errant* et des *Mystères de Paris*. » Le feuilleton est finalement publié dans *Le Citoyen de Paris* de février à mai 1881 (cf. l'édition de cette œuvre par François Marotin, Paléo, « La collection de sable », 2011).

36. Sur ce point, je me permets de renvoyer à mon article « Romanesque et reportage dans *La Rue à Londres* », *Les Amis de Jules Vallès*, n° 30, décembre 2000, p. 37-60.

37. Cf. les études réunies dans *Relire le Tableau de Paris*, C. Saminadayar-Perrin dir., *Autour de Vallès*, n° 41, 2011.

par son apparent anachronisme, combiné à une intuition très sûre de l'avant-garde journalistique (en l'occurrence le grand reportage social).

La fascination de Vallès pour l'œuvre-événement des années 1840 s'explique d'abord par sa confiance dans les pouvoirs du roman populaire, qu'exemplarise le triomphe de Sue chez *toutes* les catégories de lecteurs : la fiction est capable de modéliser le social, mais aussi d'offrir à son public les instruments permettant de penser l'identité propre de chacun. *Les Mystères de Paris* manifestent, de manière éclatante, la vocation démocratique du roman, par leur contenu mais aussi par les usages pratiques qu'ils suscitent : c'est un idéal littéraire auquel Vallès ne renonce jamais. Rien de naïf ou de servile néanmoins dans cet hommage à la « révélation » jadis opérée par le romancier : le chroniqueur souligne que l'œuvre a mis en circulation une « mythologie des bas-fonds » à la fois stéréotypée et de plus en plus anachronique – d'où la nécessité de retravailler le modèle narratif de l'enquête proposé par Sue, en gardant à distance son contenu thématique, et en l'hybridant avec l'écriture émergente du reportage. Ces formes inédites et hybrides, entre témoignage, récit et fiction, s'incarnent dans les dispositifs instables que présentent *La rue à Londres* et *Le Tableau de Paris*.

Le dialogue intime que Vallès journaliste et écrivain noue avec Eugène Sue, et plus précisément avec *Les Mystères de Paris*, est à la fois très spécifique, et emblématique de l'impact que cette œuvre majeure exerça non seulement sur ses contemporains, mais sur toute la deuxième moitié du XIX^e siècle. Le roman des bas-fonds offre une matrice exemplaire pour représenter (et apprivoiser) les angoisses liées au développement du prolétariat urbain dans les villes tentaculaires de l'Europe industrielle : sa valeur stéréotypique incite aux réécritures, aux jeux intertextuels, mais aussi aux prises de distance parfois critiques. Le génie des *Mystères de Paris* est d'avoir synthétisé plusieurs héritages littéraires et un imaginaire social en voie de constitution ; la diffusion et la circulation de ce modèle témoigne des réinvestissements (parfois très critiques) dont sont susceptibles les schémas romanesques fixés par l'œuvre originale. Ces phénomènes de circulation et d'adaptation sont étudiés dans la première partie de ce volume ; ce dossier a été préparé lors de la rencontre organisée à l'Instituto Mora de Mexico en novembre 2011, par Marie-Ève Thérenty et Laura Suarez de la Torre, dans le cadre du programme de recherche pluriannuel *Les Mystères urbains au XIX^e siècle : circulations, transferts, appropriations* (université Montpellier 3, RIRRA 21).

Parallèlement à la mutation générique qui donne naissance au roman d'aventures criminelles, le Second Empire voit l'apparition d'une nouvelle catégorie



CORINNE SAMINADAYAR-PERRIN

de *Mystères* urbains : le roman historique des bas-fonds, où la logique initiale de révélation des envers (écriture panoramique et synchronique) s'articule à une dimension diachronique à vocation explicative. Le passé exerce sur le présent une pression souterraine autant que décisive : c'est à cette archéologie des identités (individuelles et collectives) que donne forme le roman de l'histoire sociale, dont on étudiera quelques manifestations dans le deuxième volet de ce volume. *cs*

CORINNE SAMINADAYAR-PERRIN

Université Montpellier III – RIRRA 21



19 JUIN 1842.

ON S'ABONNE...
rue des Prêtres-S. Germain l'Auxerrois, 17.
Trais mois, 6 fr. — Six mois, 10 fr. —
Un an, 18 fr.

JOURNAL DES DEBATS POLITIQUES ET LITTÉRAIRES.

DIMANCHE.

ON NE PEUT PAS...
de dix heures du matin jusqu'à quatre heures,
et de quatre heures à six heures,
de six à six heures et demie.

PRINCIPAUX PERSONNAGES

L'affiche du jour donnera les détails



LE PRINCE RODOLPHE FLEUR DE MARIE LA CHOUETTE LE MAITRE D'ÉCOLE

par une opposition efficace.
Le noble lord...
Le noble lord...
Le noble lord...

Mais cet amour de la franchise...
Mais cet amour de la franchise...
Mais cet amour de la franchise...

demander rien de plus, tout le monde...
demander rien de plus, tout le monde...
demander rien de plus, tout le monde...

que de nouvelles déceptions, et ne produisit qu'une...
que de nouvelles déceptions, et ne produisit qu'une...
que de nouvelles déceptions, et ne produisit qu'une...

I. Circulations et réécritures

CHAMBRE DES DÉPUTÉS. — Séance du 16 juin.
Sur le motion de M. GONZALEZ, le Chambre...
Sur le motion de M. GONZALEZ, le Chambre...

Comme les sauvages enfin, ces gens s'appellent...
Comme les sauvages enfin, ces gens s'appellent...
Comme les sauvages enfin, ces gens s'appellent...

Un surcoût...
Un surcoût...
Un surcoût...

LES MYSTÈRES DE PARIS. (I)
PREMIÈRE PARTIE. — CHAPITRE PREMIER.
Le Tapis fraise.

Un l'apôtre, en argot de vol et de moutard, signait...
Un l'apôtre, en argot de vol et de moutard, signait...
Un l'apôtre, en argot de vol et de moutard, signait...

Un surcoût...
Un surcoût...
Un surcoût...

Un surcoût...
Un surcoût...
Un surcoût...

LES MYSTÈRES DE PARIS. (I)
PREMIÈRE PARTIE. — CHAPITRE PREMIER.
Le Tapis fraise.

Conception : Charlotte Guy, Marie-Camille Berthaut, Maëlis Corvellec, Laëtitia Segon





Des mystères de la foi aux mystères de la ville : genèse d'un mythe moderne



En littérature, il existe très peu de nouveautés incontestables, à laquelle il soit impossible de trouver quelque antécédent, mais il en est cependant ; en fait partie, dans les années 1842-1843, la publication des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue dans le *Journal des débats*, qui fut l'un des événements majeurs du romantisme européen – même si l'histoire littéraire française, obnubilée par les auteurs canoniques, peine encore à en comprendre et, *a fortiori*, à en admettre l'importance. Mais encore ne faut-il pas se tromper sur la nature réelle de l'innovation. Elle ne réside pas dans l'exploitation profane et romanesque de la notion religieuse de mystère : on aura l'occasion de revenir sur l'extraordinaire popularité et postérité des *Mystères d'Udolphe* d'Anne Radcliffe (1794). Elle n'est même pas dans l'évocation des « mystères » de Paris puisqu'on trouve exceptionnellement, en 1822, un petit livre plaisant se présentant comme *Le Peintre des coulisses, salons, mansardes, boudoirs, mœurs et mystères nocturnes de la capitale ou Paris en miniature*. Ici, il manque les bas-fonds ; pourtant, on ne peut pas dire non plus que *Les Mystères de Paris* constituent le premier roman de la pègre urbaine : peu de temps avant, en 1837-1838, la parution d'*Oliver Twist* dans le *Bentley's Miscellany* avait assuré au jeune Charles Dickens une précoce réputation d'auteur à succès, grâce à la représentation mélodramatique des milieux de jeunes voleurs londoniens. La nouveauté introduite par Sue ne consiste donc dans aucune de ces trois caractéristiques mais, très précisément, dans la conjonction des trois : le mystère, la ville moderne, les bas-fonds. Mais c'est dire aussi que *Les Mystères de Paris* apparaissent au confluent de trois histoires distinctes, dont je vais maintenant remonter le cours, avant d'essayer d'évaluer, aussi concrètement que possible, la nature et la portée véritables de l'invention littéraire de Sue. D'autre part, l'allusion à Radcliffe et à Dickens le prouve assez : la triple généalogie qu'il faut



entreprendre m'amènera très souvent à passer les frontières et, surtout, à me tourner vers la Grande-Bretagne, dont l'embourgeoisement économique et social devance de près d'un siècle celui de l'Europe continentale et qui, pour cette raison, exerce depuis le XVIII^e siècle un véritable *leadership* en matière de presse et de roman. L'ensemble des résultats que je vais maintenant synthétiser résulte donc du dépouillement systématique des catalogues de la *British Library* de Londres et de la *Bibliothèque nationale de France* et, très concrètement, de l'étude systématique de tous les titres de livres, anglais ou français, contenant dans leur titre ou leur sous-titre le mot « mystère » (au singulier ou au pluriel), dont la date de publication est antérieure à celle des *Mystères de Paris*.

RELIGIONS À MYSTÈRES

Sous l'Ancien Régime, le mot de « mystère », succédant au *mysterium* des traités médiévaux, a d'abord désigné, dans le domaine spécifiquement religieux, « ce qu'il y a de plus caché dans une religion » – selon la formule du dictionnaire de l'Académie française, en 1694, immuablement reprise d'une édition à l'autre. Émile Littré précisera en outre en 1872, dans son *Dictionnaire de la langue française* : « culte secret dans le polythéisme, auquel on n'était admis qu'après des initiations successives ». Il ne faut donc pas croire que cette histoire théologique et culturelle du mot se soit perdue au fil des siècles, et que Sue n'en ait gardé que la signification la plus banale et profane, d'ailleurs enregistrée dès la première édition du dictionnaire de l'Académie (« Se dit aussi fig. du secret dans les affaires d'importance »), puis, sous une forme générale et simplifiée, dans l'édition de 1762 (« Se dit aussi figurément du secret dans les affaires »). Pour Sue, « mystère » n'est pas un simple synonyme de « secret ». Au contraire, c'est la double valeur originelle du mot, renvoyant à la religion et aux rites initiatiques, qui est précisément réactivée dans le roman de 1842. Dès les premières lignes, il insiste de façon solennelle et romanesque sur les « régions horribles, inconnues » où il va guider son lecteur. Surtout, cette exploration exige d'être littéralement initié à un langage secret et hermétique dont la compréhension est réservée aux seuls mystes – à un « langage à eux, langage *mystérieux*, rempli d'images funestes, de métaphores dégouttantes de sang ¹ ». L'emploi de l'argot n'a donc pas qu'une fonction de pur pittoresque ou ne vise pas à l'illusion réaliste (ce qu'il ferait bien mal, à vrai dire), mais il

1. Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, Paris, Laffont, « Bouquins », 1989, p. 31. C'est moi qui souligne.

déplace le récit des bas-fonds parisiens en un lieu proprement magique et fantastique, qui exige une initiation aux mystères rituels, pour l'occasion assurée par le romancier lui-même.

De fait, dans la France catholique d'Ancien Régime, la référence aux mystères de la religion officielle était constante. Après un premier *Abreggé des principaux mystères de la foy*, en 1634, on ne compte pas les ouvrages, de théologie ou de piété, évoquant ces mêmes mystères, en prose ou en vers (ainsi, en 1701 : *Explication des mystères de la sainte trinité, de l'incarnation et de la Grâce*, en vers). Très vite aussi, l'évocation des mystères de la religion, avec ce que le mot suggère d'opacité, sert à dénoncer la part ténébreuse de l'Église catholique (comme le fera Sue lui-même, en 1844, avec *Le Juif errant*). Les premières attaques viennent naturellement d'Angleterre où, dès 1623, un écrit anonyme dénonce les pratiques mystérieuses des Jésuites (*The State-Mysteries of the Jesuites, by way of questions and answers : faithfully extracted out of their own writings*). La Révolution française est aussi propice à la dénonciation anticléricale de la manie du mystère et de la manipulation prêtée à l'Église : en 1790, un certain Séraphin entreprend de dévoiler *Le Gouffre infernal des aristocrates, ou l'Antre de gattey, dans lequel un jeune provincial, entraîné comme malgré lui, se trouve initié aux mystères diaboliques de la cabale des noirs*. Mais, surtout, en Angleterre comme en France, le mot de mystère recouvre une abondante littérature sur les secrets initiatiques de la franc-maçonnerie qui, très tôt, concurrence l'ordre des Jésuites dans la mythologie collective. En France, la première mention dans un titre des mystères maçonniques remonte à 1748 (*L'Anti-maçon, ou les mystères de la maçonnerie dévoilés par un profane, en la ville sainte... et dans la vallée de Josophat*), mais elles se multiplient dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle puis sous l'Empire².

En Angleterre, le fait le plus remarquable, lié au relatif libéralisme religieux des autorités, au moins en matière d'expression doctrinale, est la multiplication des ouvrages traitant de croyances mystiques ou magiques, où le « mystère » joue toujours un rôle central, positif ou négatif : sont notamment évoqués, au fil de ces livres ou brochures, les cabalistes (*The Count of Gabalis : or, the Extravagant Mysteries of the Cabalists, exposed un five pleasant discourses on the*

2. Ainsi en 1806 (Ch. Decourcelle, *Traité des symboles... Ouvrage indispensable aux littérateurs et aux artistes, qui donne la clef de toutes les allégories... et des mystères les plus cachés des sociétés maçonniques, hermétiques*) ou en 1808 (*Les Mystères*, vaudeville maçonnique chanté au banquet de la Fidélité à l'Or d'Alençon, Alençon).

secret sciences, 1680), le quakerisme (George Keith, *The Magick of Quakerism ; or, the Chief Mysteries of Quakerisme laid open*, 1707), la magie (William Bond, *The Supernatural Philosopher : or, the Mysteries of magick, in all its branches, clearly unfolded*, 1728), l'illuminisme swedenborgien (Emanuel Swedenborg, *An Hieroglyphic Key to Natural and Spiritual Mysteries, by way of representations and correspondences*, 1792). Au contraire, la Restauration française est marquée par une très nombreuse production de livres de piété et de propagande catholiques, chargée d'accompagner les « missionnaires » envoyés à la reconquête des campagnes françaises et de diffuser, de la manière la plus saisissante possible, les mystères de la foi (notamment sous la forme simplifiée d'un nouvel *Abrégé des mystères de la foi, à l'usage de la mission de* [suit ici le nom du diocèse de mission], constamment réédité à partir de 1815). Paraissent encore, dans les années précédant immédiatement *Les Mystères de Paris*, trois opuscules catholiques de ce type : en 1837 (*Dévotion pratique aux sept principaux mystères douloureux de la très sainte Vierge*), en 1838 (*Les Quinze mystères du Rosaire vivant et les quatorze stations du Chemin de la Croix*) et en 1841 (*Instruction pastorale de Mgr l'Évêque de Chartres [Clausel de Montals]. Parallèle des mystères de la religion et des mystères de l'incrédulité*). Retenons, à titre de conclusion provisoire que, au moment où Eugène Sue écrit, non seulement la connotation religieuse du mystère ne s'est pas érodée au cours des siècles, mais qu'elle a été réactivée pendant la Restauration et à la faveur de l'explosion du culte marial, sous la monarchie de Juillet : n'oublions pas que l'héroïne des *Mystères de Paris* s'appelle Fleur-de-Marie et que sa destinée de prostituée virginale comporte un mystère qui vaut bien celui de l'immaculée conception.

MYSTÈRES DÉVOYÉS

Il n'empêche que, très tôt, le mystère a été laïcisé et disséminé dans les domaines les plus divers. Comme on peut s'en douter, ce dévoiement est plus sensible en Angleterre qu'en France, où l'autorité de l'Église peut exercer une vigilance efficace. On peut même admettre que la prolifération et la sécularisation de la notion de « mystère » prennent leur origine dans le monde britannique, où le mot « *mystery* » semble avoir très tôt fait double emploi avec le substantif « *secret* ».

Le premier champ d'expansion du mystère fut la politique : les « mystères de la politique » sont d'ailleurs nommément cités dès la première édition du Dictionnaire de l'Académie française (1694). En 1645, sont ainsi publiées des lettres du roi Charles I^{er} où, promet le sous-titre, « *many mysteries of state are*

clearly laid open » ; en 1654, paraît *The Politique informer, communicating the mysteries of State to the People of Great Britain* ; en 1663, de nouvelles lettres, signées cette fois de divers ministres d'Élisabeth et du roi James, promettent des « *Mysteries of State and Gouvernement* ». En France, comme on n'imagine pas d'ouvrage, sous l'Ancien Régime, promettant de dévoiler les secrets de la monarchie absolue ou du Roi Soleil (il faudra attendre en 1829 la publication très tardive des *Mémoires* de Saint-Simon, qui révèlent en effet une véritable obsession du mystère d'État), c'est encore à la Révolution qu'éclate la révélation de mystères politiques, grand ou petits : en 1791, des *Mystères de la conspiration*, en 1797, des *Mystères de la politique, mis à la portée de tout le monde*, par le citoyen Dutasta-Lasserre. Qui dit dévoilement pense, selon l'étymologie, apocalypse : en 1841 précisément, c'est l'Apocalypse elle-même qui est donc invoquée pour dissiper les mystères de la Révolution, selon une vision toute maistrienne de l'histoire (*Les Sept Sceaux rompus par l'Agneau, ou explication des secrets, mystères visions et prophéties de l'apocalypse, qui se sont accomplis pendant la Révolution française, et qui prouvent que nous sommes arrivés à la fin des temps prédits par les prophètes*).

Le deuxième ensemble d'occurrences profanes du mot « mystère » relève d'une sphère beaucoup plus intime, et touche de très près à la fiction. Il s'agit des mystères de l'amour, ou de la sexualité, dont l'exploration ouvre la voie à une littérature grivoise ou licencieuse au XVIII^e siècle. À cette veine appartiennent, en 1698, *La Doctrine amoureuse ou le catéchisme d'amour, où sont enseignez les principaux mystères de l'amour et le devoir d'un véritable amant (autre titre : Les Sermons en faveur des cocus et des enfans de Bacchus)*, en 1712, *The Mysteries of Conjugal Love revealed*, en 1714, *The Mysteries of virginity*, en 1715, *The Mysteries of Love reveal'd for the conduct of ladies and gentlemen in their amours*, en 1733, *The Lover's Pacquet* promettant de révéler « the mysteries and different sorts of corporal love ». Le mystère est plus piquant encore si aux secrets d'alcôve se mêle, dans la suite de *La Religieuse* de Diderot publiée à titre posthume en 1796, le libertinage clandestin qu'on prête à la vie monacale – et qu'évoquent, par exemple, en 1800, *The libertines ; or, monkish mysteries !*, ou, en 1836 chez un éditeur de Philadelphie, *Awful disclosures of Maria Monk and Thrilling mysteries of a convent revealed*.

Enfin, afin que la revue soit complète, une mention rapide suffira pour signaler quelques usages isolés du mot « mystère », dans le titre d'ouvrages techniques ou spécialisés se proposant de fournir à leurs lecteurs les clés et secrets du commerce (*The compleat compting-house : or, the young lad ... instruc-*

ted ... in all the mysteries of a merchant, 1683), de la contrefaçon (*The Mysteries of the Counterfeiting of the Coin, fully detected*, 1696), de l'opium (*The Mysteries of Opium reveal'd*, 1700), de la distillation (*A complete body of distilling, explaining the mysteries of that science*, 1738) : nous touchons ici au degré zéro du mystère – mais, il faut y insister, seulement en langue anglaise.

NOIRS MYSTÈRES

Même si les mystères grivois nous avaient permis une incursion dans le domaine du romanesque, nous étions encore très loin, il faut l'avouer, de l'invention de Sue. Pour s'en rapprocher, il faut encore restreindre le champ du mystère en articulant le mystère religieux (d'où naissent, sous une forme laïcisée, le fantastique et le surnaturel) avec le mystère féminin (accompagné de l'attraction sexuelle qui constitue peut-être le moteur principal du mélodrame, du roman-feuilleton, et de la culture populaire en général, au XIX^e siècle). Or cette conjonction des deux sortes de mystères est incontestablement à mettre au crédit du roman noir, tel qu'il se développe dans le XVIII^e siècle anglais ³, et, en particulier, du roman d'Ann Radcliffe *The Mysteries of Udolpho* qui, paru en 1794, est depuis cette date republié et traduit d'innombrables fois au cours du XIX^e siècle. *Les Mystères d'Udolpho* doit ainsi être considéré comme le prototype du roman ayant pour objet explicite la fictionnalisation d'un « mystère ». Avant le roman de 1794, aucune de mes deux sources bibliographiques ne mentionne aucun titre de roman comportant la lexie « mystère », alors qu'ils se succèdent en avalanche à partir de 1795. Cette fois, il vaut la peine d'en donner une liste exhaustive, pour les constantes qu'elle fait apparaître :

The Mysteries of the Castle (1795).

Mysteries elucidated (1795).

Ranspach ; or, the Mysteries of a Castle (1797).

Les Mystères d'Udolpho [traduit de l'anglais] (1797).

Swedish mysteries, or Hero of the mines (1801).

The maid of Lochlin ; or, Northern mysteries (1804).

Les mysteries of the castle, or the victim of revenge (1807).

L'Héritière de Montalde, ou le Spectre et les mystères du château de Bezanto (1812)

3. Le lien entre culture religieuse et roman noir est clairement suggéré, notamment, par Peter Brooks (*L'Imagination mélodramatique*, Paris, Classiques Garnier, 2010 [éd. or. 1976], *passim*).

- The Mysteries of Hungary. A romantic history of the fifteenth century* (1817).
Les Mystères de Hongrie, roman historique du XV^e siècle [traduction du précédent] (1817).
Italian Mysteries ; or more secrets than one (1820).
La Bohémienne de la Forêt-noire, ou les mystères du château d'Artfeld (1820).
Romalino, ou les Mystères du château de Monte-Rosso (1821).
L'Enfant de la caverne du bois, ou les Mystères de la tourelle du couvent de San-Bénédetto (1822).
Les Mystères italiens, ou le château « della Torrida » [traduit de l'anglais] (1823).
Les Trois Espagnols, ou les Mystères du château de Montillo [traduit de l'anglais] (1823).
The phantom ; or, Mysteries of the castle (1825).
Napoleon ; or, The mysteries of the hundred days, an historical novel (1826).
Walter the Murderer ; or the Mysteries of El Dorado. An historical romance (1827).
Fashionable Mysteries, or the Rival Duchesses and other tales (1829).
Alice, or The mysteries (1838).
The Child of two fathers ; or, Mysteries of the days of old (1839).
La Cloche du trépassé, ou les Mystères du château de Beauvoir [1839].
Mysteries of Old St. Paul's. A tale of the Plague (1841).

La chronologie est claire. Qu'elle en soit ou non la cause, la publication de *The Mysteries of Udolpho* marque le début d'une longue série, d'abord en Angleterre, puis en France avec une vingtaine d'années de décalage. En effet, bien que le roman de Radcliffe soit traduit dès 1797, les années 1820 sont marquées par un véritable engouement français pour le roman noir, qui reflète aussi le spectaculaire progrès de l'édition de romans et de sa diffusion à travers le réseau des cabinets de lecture. En outre, l'étude des titres eux-mêmes confirme ce que nous connaissons par la lecture des *Mystères d'Udolphe* (le seul roman de la série qui nous soit encore familier). Un récit à mystère (l'ancêtre du *thriller*, en somme) ne comporte pas seulement un événement mystérieux, sinon fantastique du moins littéralement extraordinaire, paraissant sortir des normes de la vraisemblance qui régissent la vie ordinaire, mais réunit quatre traits archétypaux à caractère définitoire.

Le premier suffit à conférer au genre sa forme reconnaissable. Malgré son allure fantastique, le mystère ne réside pas dans un lien vertical entre les personnages et une puissance surnaturelle et transcendante, dans une menace

impliquant l'action d'une entité extérieure à l'espace de l'expérience sensible (comme dans le surnaturel chrétien), mais il est toujours *spatialisé*, et découle des replis, des recoins, des parcours labyrinthiques que doivent parcourir ses victimes potentielles : le roman noir horizontalise le mystère et le cantonne dans un espace strictement terrestre – mais compense cette restriction de champ par la prolifération des courbes et des zigzags. Le brouillage des repères spatiaux, qu'il soit d'origine architecturale (le château), urbanistique (la ville) ou naturelle (la forêt), devient en lui-même source d'inquiétude, en ce qu'il interdit toute saisie globale et panoramique du réel. La victime potentielle du mystère est toujours comparable à l'explorateur progressant dans une terre inconnue et dangereuse : c'est pour cette raison fondamentale que Sue, dans l'*incipit* des *Mystères de Paris*, revendique le modèle de Fenimore Cooper et de ses romans indiens. D'où encore les motifs obligés du souterrain, du couloir, du dédale, du défilé – et, par-dessus tout, du château, avec ses couloirs secrets, ses portes dérobées, ses pièces oubliées et ses cloisons doublées. Or, cette spatialisation du mystère, où le plus inquiétant est, en dernière analyse, d'ordre matériel, n'est que la forme dramatisée du nouveau rapport que le sujet moderne est requis d'entretenir avec le monde qui l'environne. Deuxièmement, au cœur du labyrinthe et constamment sous la menace de ses ténèbres, il faut toujours un être fragile et pur (en principe une femme, vertueuse et désirable), qui soit à la fois la victime et l'appât et permette au lecteur d'éprouver et d'exorciser ses propres pulsions. Troisièmement, le mystère lié à l'espace est favorisé et exhibé en étant déplacé dans un ailleurs plus ou moins lointain dont l'étrangeté, aux yeux du public, suffit à suggérer le danger : cet ailleurs peut être historique (le Moyen Âge, la Renaissance, l'Ancien Régime de façon générale) ou géographique (l'Orient, la Hongrie, l'Europe du Nord, l'Italie, l'Espagne – voire l'Écosse pour un Anglais) ou encore, comme dans *Les Mystères d'Udolphe*, les deux à la fois. Enfin, l'inquiétude suscitée par le mystère est amplifiée par l'intervention d'un milieu criminel (bandits, voleurs, mendiants, troupes errantes et livrées à elles-mêmes).

PARIS, VILLE DES MYSTÈRES

Cette rapide mise au point sur le genre du roman à mystère permet de mesurer l'apport original du roman français de la monarchie de Juillet et, singulièrement, des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue. Cet apport est limité mais décisif : on y retrouve sans surprise la dramatisation de l'espace, la victimisation de la femme, l'environnement criminel – mais dans l'espace familier de

Paris, dont la littérature française fait don au roman noir, en l'installant dans la sphère ordinaire de la modernité postrévolutionnaire. Seul Paris pouvait jouer ce rôle, car elle est la ville révolutionnaire par excellence, qui a renversé son roi, l'a guillotiné, s'est emparé de son pouvoir, et a recommencé triomphalement sa révolution en juillet 1830. Le Paris romantique n'est pas seulement la ville grouillante, hypertrophiée et palpitante du XVII^e siècle ou du XVIII^e siècle. Elle est d'ailleurs à bien des égards moins fascinante, plus provinciale que la Londres de Dickens. Mais Londres, au XIX^e siècle, a oublié depuis longtemps sa geste révolutionnaire de 1649, et la décapitation de Charles I^{er} ; elle n'est plus qu'un décor pittoresque ou familier pour les lecteurs bourgeois de l'Angleterre victorienne. Au contraire, Paris est un mythe réel, qui naît autour de 1830, lorsque la capitale rejoue avec son succès son rôle de 1789 et de 1830, en l'imposant cette fois à une bonne part de l'Europe. Si bien qu'être romantique, pour un Français, c'est désormais être habité par l'énergie mystérieuse qui émane, depuis les Trois Glorieuses, de la ville capitale. On ne s'étonnera donc pas que les deux premiers romans à succès qui suivent la révolution de 1830 marquent précisément la consécration fictionnelle de Paris : en mars 1831, *Notre-Dame de Paris* de Hugo et, en août de la même année, *La Peau de chagrin* de Balzac.

Or ce Paris d'après 1830 est par nature un lieu voué aux mystères modernes. Par opposition à la province, où tout est ordonné, hiérarchisé, séparé, Paris est une fournaise, un creuset, une cuve en ébullition, où viennent se fondre et se confondre tous les extrêmes : elle est à la fois un lieu magique et diabolique, où le pire et le meilleur sont inévitables et semblent constamment s'échanger ; en particulier, ce système métaphorique est omniprésent chez Balzac. Alors que, en-dehors d'elle, les chemins sont clairement tracés et les possibilités de déplacement limitées, Paris est un labyrinthe, où les itinéraires s'inventent au gré de la marche et où les promeneurs se perdent parfois. À cette figure du labyrinthe, qui prend volontiers chez Balzac la forme de l'arabesque, on reconnaît en particulier le Paris des *Misérables*. Enfin, Paris est un lieu mixte, où l'on ne peut séparer le privé et le public, où il n'y a ni dedans ni dehors, où l'intériorité des sentiments et les apparences extérieures du théâtre social se mêlent étrangement pour constituer un écheveau inextricable.

En le transférant d'un ailleurs plus ou moins exotique vers la ville moderne, le Paris des romanciers romantiques confère donc à la mécanique mélodramatique du mystère sa pleine signification historique, qui est de témoigner de la société nouvelle née de la Révolution (n'oublions pas que *Les Mystères d'Udolphe*

paraissent pendant la Révolution et qu'Ann Radcliffe est elle-même un témoin engagé). Il est désormais acquis que le mystère ne réside plus ni dans les arcanes des croyances anciennes, ni dans les espaces inquiétants des terres lointaines, mais dans la réalité urbanistique moderne, en tant qu'elle est l'émanation et l'accomplissement même de la civilisation industrielle. Et le succès prodigieux des mystères urbains, au-delà des œuvres individuelles qui en jalonnent l'histoire, réside dans le miroir – romanesque, inquiétant, voire grand-guignolesque, mais ressemblant à leur manière – qu'ils offrent à nos sociétés en devenir.

Revenons au Paris romantique. Les premiers vrais *Mystères de Paris* ne sont pas ceux de Sue mais, dès 1831, *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo, qui offre une évidente allégorisation historique de la révolution de Juillet et où l'on retrouve la spatialisation mystérieuse (même une double spatialisation : dans la tortueuse ville médiévale et à l'intérieur même de la cathédrale éponyme), la femme victime (Esmeralda, version bohémienne de Fleur-de-Marie) et le monde des bas-fonds (les mendiants et voleurs de la Cour des miracles). Il a seulement manqué à Hugo de franchir un dernier pas pour inventer *Les Mystères de Paris*, en transférant sa fiction de l'ailleurs lointain du XV^e siècle vers le présent, mais il a accompli l'essentiel, l'urbanisation du mystère ⁴. C'est exactement cet ultime déplacement temporel qu'opère Sue, qui réaménage un arsenal de stéréotypes fictionnels déjà constitués et figés en 1841. Mais que signifie exactement ce transfert du passé au présent, et qu'a donc inventé vraiment Eugène Sue de si extraordinaire, qu'on voie aussitôt proliférer les *Mystères* de toutes les capitales du monde, de presque toutes les villes modernes, et revendiquant spécifiquement l'héritage de Sue ? À l'instant de répondre à la question que je posais en introduction, j'hésite à conclure car ma propre conviction reste nuancée et je ne voudrais pas qu'une formulation trop catégorique ne gauchisse la réalité de l'histoire littéraire. Il me semble pourtant qu'on peut s'entendre sur un triple constat, à laquelle je me tiendrai ici.

4. Maxime Prévost en fait très justement la remarque : « Notons au passage que l'action du roman noir traditionnel est rarement urbaine. Les héroïnes d'Ann Radcliffe seront terrifiées par les bandits de la Gascogne, des Pyrénées, des Appenins. Mais, avant que Charles Dickens et Eugène Sue ne représentent le banditisme urbain et contemporain, Hugo, dans *Notre-Dame de Paris*, avait logé ses brigands en plein cœur de la cité. Il ne restera plus aux auteurs qu'on réunit souvent sous la bannière du romantisme social qu'à déplacer l'action du passé au présent. » (*Rictus romantiques : politiques du rire chez Victor Hugo*, Montréal, Presses de l'université de Montréal, 2002, p. 100-101).

Tout d'abord, il me paraît incontestable que Sue, parmi les romanciers français de l'époque, est l'un de ceux qui connaissaient le mieux la production anglaise, qui a la plus grande familiarité avec ses sous-genres (comme le roman maritime, dont il est le meilleur spécialiste français), ses motifs, ses stéréotypes, sa mécanique fictionnelle : on n'insistera jamais assez sur l'influence du roman noir, et de la fiction anglaise en général, sur la littérature française. Sue, après avoir figuré comme le capitaine Marryat ou le Cooper français, s'essaie à être le Dickens français. Cependant, la notion française de « mystère », à cause du double héritage du catholicisme et de la Révolution (qu'on en fasse un mystère cataclysmique ou providentiel), est investie d'une force, d'une profondeur énigmatique que n'a pas le mystère du roman noir anglais, dont la potentialité est plus étroitement romanesque : les groupes des malheureux ou des voleurs, chez Sue comme, plus tard, dans *Les Misérables* de Hugo, sont animés d'une force qu'ils tirent de formes mixtes et dégradées de l'énergie révolutionnaire et de l'adoration mystique. Le « mystère », aussi mélodramatique soit-il, invite donc à l'herméneutique sociale, et c'est pourquoi l'univers de Sue a été si facilement récupéré et recyclé par Balzac, avec *Splendeurs et misères des courtisanes*. On pourrait dire, d'une formule, que Sue parvient en 1842 à opérer une compression improbable des aventures exotiques de *Bas-de-Cuir*, de l'inspiration visionnaire de *Notre-Dame de Paris*, du sociologisme de *La Comédie humaine* et du romanesque attendri d'*Oliver Twist*.

Enfin, il faut bien admettre cette vérité dérangeante que *Les Mystères de Paris* sont une œuvre à la fois capitale et circonstancielle, capitale parce que circonstancielle. *Notre-Dame de Paris* est une œuvre de 1830, venant après la révolution de Juillet, comme *L'Éducation sentimentale* vient après 1848, *Quatrevingt-treize* après la Commune, *Voyage au bout de la nuit* après la Première Guerre mondiale : on ne dira jamais assez que les chefs-d'œuvre littéraires censés signifier le plus génialement l'Histoire sont presque toujours des œuvres de l'après-coup, ce qui facilite, il faut l'avouer, la tâche des écrivains. *Les Mystères de Paris*, eux, publiés lorsque la France vient d'entrer seulement dans une décennie de protestations larvées qui prépare longuement l'explosion de 1848, est une des rares œuvres d'avant le lever de rideau, et ses pittoresques sauvages des bas-fonds parisiens préfigurent, malgré leurs excès ridicules, les foules révoltées de 1848 et, au-delà, la misère enkystée de toutes les grandes villes du monde à venir – « cette goule reine de millions d'âmes et de corps morts », dira le poète Rimbaud dans *Une saison en enfer*. Sue a converti le roman noir, lui-même issu de la mode gothique anglaise, au réalisme urbain et



C3

ALAIN VAILLANT

cette conversion, bien ou mal faite, préfigure ce que le sociologue français Henri Lefebvre (l'un des inspireurs du mai 1968 des étudiants français) appellera en 1970 « la révolution urbaine ⁵ », l'assimilation de la société post-industrielle à la civilisation urbaine ; à ce titre, elle suffit à constituer une invention littéraire majeure, par sa potentialité mythographique à peu près infinie, et à justifier ses innombrables répliques, de 1841 à aujourd'hui, sous toutes les formes médiatiques. C3

ALAIN VAILLANT

Université Paris Ouest / Nanterre La Défense

5. Voir Henri Lefebvre, *La Révolution urbaine*, Paris, Gallimard, 1970.





L'imaginaire des bas-fonds et les « mystères urbains »



Il y a toujours eu des pauvres, des misérables, des prostituées, des criminels, des lieux sinistres, sordides et dangereux, et il y a malheureusement fort à parier qu'il y en aura toujours. Mais il n'y eut pas toujours des « bas-fonds ». L'expression n'émerge en effet dans son sens social qu'au début de la décennie 1840. Elle se diffuse assez rapidement à partir de là, suscitant des traductions proches dans la plupart des langues latines (*bajos fondos* en espagnol, *bassifondi* en italien). Elle n'a pas d'équivalent exact dans les langues germaniques, mais des correspondants sémantiques émergent dans la même séquence : *slums* vers 1812, *underworld* en 1869, *slumming* et *Unterwelt* dans les années 1880². Ces bas-fonds, qui semblent si liés au XIX^e siècle, en viennent alors à désigner des réalités assez précises : des lieux, mais aussi la « classe d'hommes vils et méprisables³ » qui les peuplent, produit de la convergence du « vice », de la misère et du crime. Sans doute ces représentations ne sont-elles pas complètement neuves et l'on trouve dès la fin du Moyen Age des motifs très proches dans les cultures européennes : « faux pauvres », gueux, gueuserie, Cour des miracles, etc.. Mais quelque chose survient au XIX^e siècle qui « recharge » ces représentations et donne à l'imaginaire qu'elles engendrent une dimension inédite. J'insisterai dans ce bref article sur trois points successifs : la nature des bas-fonds selon le XIX^e siècle, les raisons qui expliquent leur épanouissement à ce moment précis, le rôle matriciel enfin des « mystères urbains » dans l'avènement de cet imaginaire.

DES BAS-FONDS SELON LE XIX^E SIÈCLE

Une fois dégagée des significations maritimes et topographiques initiales,

1. Une première version de ce texte a été présentée, en espagnol, au colloque "Discursos urbanos", organisée par Laura Suarez de la Torre et Marie-Ève Thérenty à l'Instituto Mora de Mexico, 2 novembre 2011.
2. Dominique Kalifa, *Les Bas-fonds : histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil, 2013.
3. Selon le dictionnaire d'Émile Littré, 1869.



l'expression « bas-fonds » sert à désigner trois réalités enchevêtrées :

1. Des lieux d'abord, une topographie, en lien avec les conceptions néo-hippocratiques et les logiques environnementalistes du premier XIX^e siècle qui lient les espaces physiques et les caractères « moraux ». Les bas-fonds correspondent toujours à des lieux précis : Cour des miracles, tapis-francs, asiles de nuit, bagnes, etc. On notera l'insistance sur les localisations sous-terraines, qui descendent, s'enfoncent, dans un mouvement qui va toujours vers le bas. Ce sont des « dessous », des « envers », des « bas-quartiers », qui plongent dans les profondeurs de ce que Balzac nomme la « caverne sociale ».

2. Un état à la fois moral et social, situé à la croisée de la misère, du « vice » et du crime. Le dosage entre ces trois constituants peut varier, la focalisation aussi, mais leur présence est une constante ; leurs relations dessinent aussi la dynamique des bas-fonds (la misère engendre le vice qui... ; le vice engendre le crime qui...). Les théories de l'hérédité et la dégénérescence exacerbent vers le milieu du siècle l'intrication de ces éléments.

3. Des individus enfin (mendiants, indigents, voleurs, prostituées, criminels, vagabonds, filous, détenus, bref tous ceux qui sont nés de la fécondation immonde du crime, du vice et de la misère) et les pratiques qui sont les leurs.

Cette acception des bas-fonds est étroitement liée au XIX^e siècle. Les trois premières attestations repérées datent de la même année 1840. On en trouve une chez Balzac, dans le roman *Z. Marcas*, publié le 25 juillet 1840 dans la *Revue parisienne* :

Il m'a dit en 1831 ce qui devait arriver : les assassinats, les conspirations, le règne des Juifs, la gêne des mouvements de la France, la disette d'intelligence dans la sphère supérieure et l'abondance de talents dans les bas-fonds où les plus beaux courages s'éteignent sous les cendres du cigare.

L'autre est due à la plume de Constantin Pecqueur, l'un des économistes socialistes « utopiques » du premier XIX^e siècle, qui note dans un essai intitulé *Des Améliorations matérielles dans leurs rapports avec la liberté. Introduction à l'étude de l'économie sociale et politique*⁴ :

Les classes riches, parmi lesquelles les déplacements subits de fortune vien-

4. Constantin Pecqueur, *Des Améliorations matérielles dans leurs rapports avec la liberté. Introduction à l'étude de l'économie sociale et politique*, Paris, Gosselin, 1840, p. 80.

L'IMAGINAIRE DES BAS-FONDS ET LES « MYSTÈRES URBAINS »

nent parfois jeter le trouble et le désordre, produisent de temps en temps ces fameux chefs de bandits qui ameutent et dirigent tout ce qu'il y a de passion subversive et de cruauté dans les bas-fonds de la population misérable et pervertie.

La dernière apparaît dans la seconde édition du célèbre ouvrage d'Honoré Frégier sur les *Classes dangereuses de la population des grandes villes*⁵. Il n'est pas anodin de remarquer que l'expression émerge simultanément dans la littérature romanesque, les théories de la réforme sociale et l'écriture policière, qui seront les unes comme les autres les principaux vecteurs de sa diffusion. Son emploi se répand dès lors assez vite chez des auteurs comme Proudhon, Eugène Sue, Constant Guérault. En 1862, l'expression est devenue d'un usage commun, comme en témoigne la publication de l'ouvrage d'Henry Monnier, *Les Bas-fonds de la société. Scènes populaires*⁶, ou son utilisation dans une tête de chapitre des *Misérables* : « le bas-fond ».

Très vite, l'expression devient porteuse d'un très puissant imaginaire social : elle fournit un répertoire d'images et de représentations, pour partie changeantes et pour partie permanentes, pour partie réelles et pour partie fantasmées ; elle est grosse surtout d'une intrigue qui signale les principales frayeurs d'une société, mais aussi quelques-unes de ses lignes de fuite. Essayons d'en préciser plus précisément les contours. Les trois composants précédemment identifiés et toujours entremêlés (l'extrême pauvreté qui dégrade et avilit – le vice qui démoralise et qui corrompt – le crime qui dénature) construisent ensemble un imaginaire marqué par quelques traits dominants :

– Un monde stagnant, mais surtout un monde entraîné vers le bas, dans un mouvement descendant (caves, souterrains, cavernes, carrières, catacombes, etc.), un monde entraîné dans la Chute, au sens chrétien du terme, un monde qui s'enfonce dans les dessous et se pervertit dans cette descente ; un monde fondamentalement inversé, antimonde, « immonde ». Son devenir, c'est la déchéance, l'alcoolisme, la folie, la mort. Voici comment l'inspecteur des prisons de la Seine Moreau-Christophe décrit ce mouvement en 1839 :

Au-dessous de toutes les classes sociales, il existe une classe infime, anor-

5. Honoré A. Frégier, *Des classes dangereuses de la population dans les grandes villes et des moyens de les rendre meilleures*, Paris, Baillière, 1840, p. 347.

6. Henry Monnier, *Les Bas-fonds de la société. Scènes populaires*, Paris, Jules Claye, 1862.

male, en dehors de l'action régulière des rouages sociaux. Nous donnerons à celle classe le nom de classe des gens du crime [...] La classe des gens du crime se compose du sédiment, du résidu, des égouttures de toutes les classes placées au dessus d'elle et qui y versent le trop-plein de leurs immoralités. C'est le récipient de tous les vices qui découlent d'en haut et qui viennent s'y distiller ou s'y infuser ⁷.

Dans le même sens, les débats pénitentiaires de 1840 utilisent le terme « égouttoir » et les Victoriens parlent de *residuum*. Conséquemment, ce monde des dessous est aussi un monde de l'ombre, de la nuit, de l'opacité, de l'insondabilité.

– Entraîné vers le bas, c'est aussi un monde du « bas » au sens que Mikhaïl Bakhtine donne à ce terme quand il évoque « les valeurs du bas corporel ⁸ ». C'est l'univers du gras, du sale, du bas-ventre, du sexe, de l'excrément. D'où sa dimension souvent grotesque, sa composante scatologique, – l'accent porté sur l'orgie, la prostitution, le commerce des corps, la perversion sexuelle. Deux éléments complémentaires y sont étroitement associés. D'abord la saleté, matérielle et morale : c'est le monde des cloaques, des sentines, de l'humidité putride et purulente, de la crasse, des immondices ; un monde laid et hideux, où les hommes s'entassent. Un monde de la maladie également, où l'humidité, les miasmes, l'air visqueux, la pourriture, l'infection menacent, au matériel comme au symbolique ⁹. L'animalité ensuite, l'animalité, la bestialité, autant présente par la présence d'animaux (les rats, la vermine, les vers, les reptiles) que par l'animalisation des humains (rhétorique du grouillement, du pullulement).

– Paradoxalement, cet univers abject se caractérise par son organisation et sa hiérarchisation. Les premières représentations de la gueuserie, réactivées par Hugo dans *Notre-Dame de Paris* (1831), insistent sur la Monarchie d'Argot, double inversé de la société du dessus, royaume du Grand Coësre qui règne sur le peuple des gueux, des filous, des merciers, des ribauds, des coquins, des bohémiens, etc. Cette représentation se prolonge au travers de toutes les contre-sociétés ultérieures, monde des prisons et des bagnes, « classes dangereuses »,

7. « Les détenus », dans *Les Français peints par eux-mêmes* [1839], Paris, La Découverte, 2004, vol. 2, p. 532.

8. Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* [1965], Paris, Gallimard, 1970, p. 366-432.

9. C'est l'analyse d'Alain Corbin dans *Le Miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social, XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, Aubier, 1982.

L'IMAGINAIRE DES BAS-FONDS ET LES « MYSTÈRES URBAINS »

« armées du crime », etc. Elle transite aussi par une sorte d'impératif descriptif, fondé sur le principe taxinomique emprunté aux sciences naturelles, et qui pousse les auteurs à décrire le monde des bas-fonds sous la forme de longues « galeries » et « nomenclatures » où s'exhibent les principaux « types » d'individus, de pratiques, de lieux, etc., classés selon des critères qui renforcent l'idée d'une forte hiérarchie.

– C'est enfin, point très lié au précédent, un monde codé, crypté, immédiatement incompréhensible au vulgaire. L'existence d'une langue spécifique est ici essentielle, l'Argot ou Jargon, qui fonde une société, une nation, voire une race : « Qu'est-ce que l'argot ? C'est à la fois la nation et l'idiome ; c'est le vol sous ses deux espères, peuple et langue », écrit Hugo dans *Les Misérables*. Langue des gueux, des bohémiens, des coquillards, des galères et des bagnes, des escarpes, des apaches, du Milieu. Il s'agit là d'une constante majeure, fondatrice, qui fait corps avec l'existence des bas-fonds. En découle un dernier élément constitutif, qui est celui de la duplicité de cet univers, puisqu'aucune valeur ne peut s'y fixer, puisque le langage lui-même est truqué, équivoque, enveloppant êtres et choses dans un insondable brouillard moral.

DU XIX^E SIÈCLE COMME SIÈCLE DES BAS-FONDS

Les racines de cet imaginaire sont évidemment très anciennes : les représentations bibliques de la ville (Sodome, Gomorrhe, Babylone), la création du « mauvais pauvre » par l'Église au XIII^e siècle, l'invention de la « gueuserie » à la fin du Moyen Age et sa large diffusion dans l'Europe des temps modernes, constituent autant d'étapes fondatrices. Mais le XIX^e siècle marque cependant une étape décisive. C'est lui qui « nomme » une réalité autrefois plus diffuse et volatile, et lui confère en ce sens une identité plus affirmée. C'est lui qui convoque, redéfinit et parfois « invente » les savoirs, les procédures et les disciplines (philanthropie, médecine, science sociale puis sociologie, roman réaliste, reportages et investigation journalistique) chargés d'identifier, de contrôler et de réduire ces univers pensés comme incompatibles avec la société moderne. C'est lui qui élargit le spectre matériel et discursif qui porte ces représentations, dont le spectacle est peu à peu pris en charge par le dispositif naissant des industries culturelles, fixant pour la longue durée un répertoire de figures, de décors, d'intrigues qui constituent jusqu'à nos jours les arêtes vivantes de cet imaginaire.

Les raisons de l'avènement et de l'épanouissement de cet imaginaire sont complexes et doivent être explicitées. Cinq grandes séries de facteurs, d'importance inégale, peuvent être avancés.

1. Le profond sentiment d'illisibilité, d'opacité et de brouillage des contours du monde social qui caractérise le premier XIX^e siècle¹⁰. L'onde de choc de la Révolution française, que l'on accuse d'avoir accéléré la décomposition des liens et des hiérarchies sociales traditionnelles, ainsi que l'onde de choc d'une industrialisation qui accélère les flux migratoires et modifie les cadres du travail suscitent chez les contemporains l'émergence d'une anxiété nouvelle et multiplient les « enquêtes » chargées d'élucider cette nouvelle société, qu'aucun principe d'ordre ne semble ordonner. Or ces enquêtes s'attachent surtout à l'exploration des zones d'ombre et des pathologies, à la mise au jour des figures du désordre, du danger, des ténèbres sociales, à la découverte des bas-fonds donc. Comme si la mise en scène de l'envers de la société permettait de consolider les contours d'un monde réel incertain.

2. Le second point concerne l'irruption de la « populace » sur la scène politique et sociale. Le thème n'est pas neuf, mais la Révolution française et ses incessants rejeux au premier XIX^e siècle (1830, 1831, 1832, 1834, 1839, 1848, 1871) exacerbent le phénomène et soudent les élites dans un réflexe défensif face à un univers immaîtrisable. L'insurrection est dès lors décrite comme le surgissement de la pègre excitée par quelques démagogues, le débordement des dessous, le « vomissement » des bas-fonds. Au déclin rapide de la figure du « bon sauvage » correspond l'invention du nouveau barbare, à la fois produit de l'imagination romantique et incarnation de la nouvelle menace sociale, celle du prolétaire que les insurrections lyonnaises projettent en pleine lumière. Au même moment, les proudhoniens dénoncent « ces êtres sans principe et sans drapeau, rejetés du bain et de la prison au sein de la société, dont ils sont les ennemis irréconciliables » et Marx forge la notion de *Lumpenproletariat*, qui stigmatise les mêmes populations – « la pourriture passive des couches infé-

10. Alain Corbin, « Le XIX^e siècle ou la nécessité de l'assemblage », dans A. Corbin et alii (dir.), *L'Invention du XIX^e siècle : le XIX^e siècle vu par lui-même (littérature, histoire, société)*, Paris, Klincksieck et Presses de la Sorbonne nouvelle, 1999, p. 153-159 ; Pierre Rosanvallon, *Le Peuple introuvable. Histoire de la représentation démocratique en France*, Paris, Gallimard, 1988.

rieures de la vieille société » – mais les investit d'un rôle politique opposé ¹¹. Partout s'épanouit le thème du recouvrement du monde du travail par celui de la misère et du vice, pointé par Louis Chevalier ¹². Soumis à une communauté de destin et de condition, à un même « marécage social », monde ouvrier et monde délinquant sont confondus dans leur recrutement, le crime est présenté comme le propre des classes inférieures, de « la population flottante des grandes villes ». L'association de la misère et du crime, portée aussi par le romantisme social, se substitue en partie au modèle antérieur d'une criminalité individuelle ou d'exception. L'apparition d'une nouvelle pauvreté, plus structurée, plus scandaleuse aussi, liée aux conditions économiques nouvelles et dont rend compte le terme nouveau de « paupérisme », constitue une rupture forte aussi, qui bouleverse la conception chrétienne du pauvre et le double modèle du bon/mauvais qui structurait jusque là les représentations depuis le XII^e siècle. L'univers social issu de la révolution industrielle s'impose, au double sens du terme, comme celui des *Misérables*. Mais l'analyse de Chevalier mérite à mon sens d'être ici précisée : il s'agit moins en effet de la substitution d'une description « sociale » à une description close et pittoresque que, à l'inverse, de l'extension à l'ensemble des classes ouvrières des descriptions closes et pittoresques des gueux traditionnels. Lorsque la stratégie, dans le dernier tiers du siècle, sera à l'intégration du monde ouvrier, ses résidus non assimilables conserveront les caractères de ce monde clos et professionnel du vice et de la corruption.

3. S'y adjoint un net mouvement de déclin de la prédication de l'enfer dans le discours chrétien, pour partie dû à l'évolution des sensibilités religieuses et à l'essor de la piété « italianisante » que les historiens du catholicisme s'accordent à dater des années 1840-1850 ¹³. En résulte un processus de sécularisation de l'enfer, dont l'imaginaire des bas-fonds est aussi le produit.

11. *Le Représentant du peuple*, cité par Jean-Claude Caron, *Frères de sang. La guerre civile en France au XIX^e siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 2009 ; Karl Marx, *Manifeste du Parti communiste* (1848), Paris, Ed. sociales, 1987, p. 70-71.

12. Louis Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première partie du XIX^e siècle*, Paris, Plon, 1958.

13. Ralf Gibson, « Hellfire and Damnation in Nineteen Century France », *Catholic Historical Review*, lxxxiv/3, 1988, p. 383-401 ; Thomas Kselman, *Death and the Afterlife in Modern France*, Princeton University Press, 1993, p. 82-83.

4. S'y ajoute encore la reprise de l'expansion coloniale, qui prend à compter du milieu du siècle la voie de l'exploration de l'intérieur des continents, de la découverte de nouveaux peuples « sauvages », de l'invention du racialisme. C'est tout autant en Afrique que dans les dessous des villes européennes que se localise le *Dark Continent*. C'est comme race, comme tribu, comme « sauvages » que sont décrits de nombreux habitants des bas-fonds (Mohocks, Thugs, Apaches, Arabs), comme explorateurs que sont présentés les enquêteurs de tout ordre. Les filiations anciennes qui associaient le monde des gueux à la race méprisée des bohémiens et des *gypsies* sont aussi réactivées. L'argot, explique Maxime Du Camp, vient du *calo*, la langue des « rômes errants ¹⁴ ». L'âge des bas-fonds est donc aussi celui d'une première mondialisation.

5. S'y ajoute enfin l'avènement de la culture de masse, qui s'impose par étapes à compter précisément des années 1840, et fait des bas-fonds l'un des ressorts principaux de sa dynamique représentationnelle.

LES MYSTÈRES DES BAS-FONDS

Symbole du roman-feuilleton et de la littérature industrielle, les « Mystères urbains », et ceux de Sue en particulier, tiennent en conséquence une place matricielle dans l'avènement de cet imaginaire. Plusieurs séries de raisons l'expliquent.

La première est d'ordre chronologique. On aura noté l'émergence quasi-synchrone de l'expression bas-fonds et du feuilleton d'Eugène Sue (le début des années 1840), ainsi que le développement parallèle du genre et de l'imaginaire, à tel point que l'expression « les mystères de » en vient, dans la plupart des langues, à promettre explicitement au lecteur l'exploration des pires bas-fonds. On notera qu'aucun livre ne s'est jamais intitulé « Les mystères des bas-fonds » (ou *The Mysteries of the Underworld*), tant la formule aurait été pléonastique. Il convient cependant de ne pas surestimer le texte de Sue. On se souvient de la fameuse apostrophe de *L'Univers* en février 1843 : « Voilà ce que vous appelez *Les Mystères de Paris* ! C'est-à-dire que vous avez découvert la *Gazette des Tribunaux*, qui a 12 000 abonnés depuis vingt ans. Quoi : voilà ce que vous avez trouvé de plus mystérieux dans Paris ; vous avez oublié que nous lisions au collège les *Mémoires* de Vidocq, que nous avons été interrompu dans

14. Maxime Du Camp, *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, Paris, Hachette, 1872, t. 3, p. 18.

nos humanités par *Le dernier jour d'un condamné...* Rien n'est moins rare et moins caché de notre temps que le vice et le crime. » La remarque est juste (l'auteur aurait également pu citer *L'âne mort et la femme guillotinée* de Jules Janin, publié en 1829), et invite à replacer l'imaginaire mystérieux dans le climat des années 1820-1840, séquence marquée par les adaptations urbaines de l'inspiration gothique, l'omniprésence de la question pénitentiaire et pénale, la fascination pour les figures de la police et de l'ombre. Les *Mémoires* de Vidocq, publiés en octobre 1828, constituent à deux égards une étape décisive. Ils le sont à l'égard du langage et de l'argot. L'usage « littéraire » du Jargon n'est évidemment pas une nouveauté, mais le texte de Vidocq substitue l'argot des pègres et des bagnes à celui des gueux et de la Cour des miracles. Il emploie une langue plus transgressive qu'il met en scène grâce à un système raisonné, quasi-linguistique, d'italiques et de traductions simultanées. Les *Mémoires* (mais aussi *Les Voleurs* et de leur dictionnaire argot-français) constituent de ce fait, comme l'a montré Claudine Nedelec, « un nouveau point de départ narratif et réflexif pour l'argot en littérature ¹⁵ », que la tradition des « Mystères urbains » reprend et élargit. Mais, et je suis ici la démonstration de Sylvie Thorel-Cailleteau, le récit de Vidocq peut aussi être considéré comme le premier « roman des mystères parisiens », marqué par la crudité du réalisme urbain, l'envahissement de la question sociale, la présence obsédante du crime et de la laideur comme poétique, de la déchéance comme dynamique sociale, comme en témoigne l'apparition d'une nouvelle représentation féminine, la fille perdue, l'ange déchue, qui met fin à l'amante virginale des romans d'Ancien Régime ¹⁶. L'Adèle Escar des *Mémoires* de Vidocq annonce en se sens Fleur-de-Marie, Coralie, Esther, Fantine ou Fragola. Cette antériorité, Vidocq lui-même la proclame lorsqu'il publie en 1844 ses *Vrais Mystères de Paris*, réponse à un Sue qu'il accuse à la fois de l'avoir plagié et de ne pas avoir compris la vraie nature des bas-fonds. Le succès des *Mémoires* de Vidocq est vif : des bonnes feuilles sont pré-publiées dans les journaux (*L'Incorruptible*, *Le Voleur*, *Le Memorial de la Scarpe*), le volume se vendit bien, suscita de nombreuses recensions et des traductions immédiates ¹⁷. Que leur manqua-t-il pour imposer le genre ? La dimension autobiographique et la personnalité de

15. Claudine Nedelec, « Les mystères de l'argot », *Nord'*, n° 46, 2005, p. 39-61.

16. Sylvie Thorel-Cailleteau, « Le "roman de Vidocq" : étude d'un genre », *Nord'*, n° 46, 2005, p. 62-91.

17. Ivan Rakolevic, *Les Mémoires de Vidocq : impact et représentation (1828-1829)*, maîtrise d'histoire, Université de Paris-1, 2004.

Vidocq purent constituer des obstacles que lèvent la forme explicitement romanesque des *Mystères*, et l'héroïsme sans tache de Rodolphe, permettant ainsi d'échapper à la tradition vieillie du picaresque ou de la confession de bandit illustre. La puissance de diffusion mécanique du journal fit le reste. A l'autre bout de la chaîne chronologique, dans les années 1930-1950, l'épuisement progressif du motif des bas-fonds va de pair avec l'extinction des mystères urbains.

Il convient d'insister également sur la dimension strictement urbaine des bas-fonds, que Sue et consorts déclinent à l'envi. Rappelons cette évidence : dans ce monde paysan et rural qu'est la France, et l'Europe avec elle, il n'existe de bas-fonds qu'urbains. La misère, le crime, l'inceste, le viol, le vol ont beau exister aussi et peut être surtout dans les profondeurs du monde paysan, les bas-fonds sont urbains. Ils sont les enfants de Sodome et Gomorrhe et portent la marque de cette « urbaphobie » qui s'exacerbe au XIX^e siècle. Ce « monde sous un monde » comme le nomment les Goncourt ¹⁸ n'existe que comme envers de la ville, et la ville en question est longtemps associée à cette ville « en crise ¹⁹ » du premier XIX^e siècle qu'incarne au mieux le Paris pré-haussmannien. « La ville gothique, noire, obscure, crottée et fiévreuse, la ville de ténèbres, de désordres, de violences, de misère et de sang ²⁰ ! », écrit Jules Janin en 1843.

Une corrélation majeure s'établit donc entre les bas-fonds et la ville gothique étroite, labyrinthique, sale, insalubre, suintante, morbide, surpeuplée. Paris n'est évidemment pas la seule métropole à répondre à ce portrait, mais son aura de « capitale du XIX^e siècle » la singularise dans cette fonction. C'est pourquoi Edgar Poe, qui n'est jamais venu à Paris, y situe sa rue Morgue en 1841, c'est-à-dire avant la publication des *Mystères*. Quelque chose donc semble associer étroitement l'imaginaire des bas-fonds, la ville en crise et le Paris du premier XIX^e siècle, et le roman de Sue, après les *Mémoires* de Vidocq (1828) ou *Notre-Dame de Paris* (1831), est porté par cette dynamique. D'autres villes imposent bien sûr leur décor aux bas-fonds, à commencer par Londres, les quartiers crasseux de l'*East End*, le fog, les docks et les bords de la Tamise, ou plus tard Five Points et le Bowery à New York, ou la calle Lavalle et ses entours à Buenos Aires. Mais la puissance d'évocation du Paris pré-haussman-

18. Dans la préface à *Germinie Lacerteux*, Charpentier, 1864.

19. J'emprunte cette notion de « crise urbaine » à Florence Bourillon, *Les villes en France au XIX^e siècle*, Gap, Ophrys, 1992.

20. Jules Janin, *L'été à Paris*, Paris, Curmer, p. 13.

nien conserve quelque chose de matriciel, comme si c'était dans les sentines et les ruelles de la « Cité » que les bas-fonds émergeaient à la conscience sociale. En résulte l'incapacité des représentations des bas-fonds à se défaire de ce décor, y compris après que l'haussmannisation l'a mis à bas. *Les Misérables*, qui offrent sans doute l'image la plus achevée de cet imaginaire, sont publiés à un moment (1862) où le vieux Paris est devenu un champ de ruine et un chantier aux mains des démolisseurs²¹. Et jusqu'aux premières années du XX^e siècle, c'est dans les vestiges du vieux Paris, dans les quelques pâtés de maisons, rues malsaines ou « crapuleuses » qui sont restés debout « sans raisons plausibles²² », que les romans et les reportages se plaisent à localiser les pires bas-fonds²³. Tout se passe à cet égard comme si l'écriture des bas-fonds ne pouvait faire autrement que de réécrire sans cesse *Les Mystères de Paris*. Et si le paysage urbain a manifestement trop changé pour être crédible, il suffit alors de s'enfoncer légèrement sous terre, dans les caves, les cavernes, les fosses, les catacombes, pour renouer avec la ville des mystères. D'autant que la descente du héros métaphorise toujours la découverte de la vérité.

Les Mystères enfin, dans leur version originale sans doute plus que dans ses avatars, jouent sur la quasi-totalité des registres et mobilisent la pluralité des fonctions qui sont ceux de l'imaginaire des bas-fonds. Résumons-en les principales :

- l'insistance sur le mal, l'horreur et les « sinistres desseins », ce qui permet au texte de déployer complaisamment l'exotisme et le voyeurisme des cloaques tout en le construisant en repoussoir, en miroir inversé d'un monde de la norme dont il consolide en retour les contours ;
- l'utilité morale et le souci préventif (« connaître les classes que la misère écrase, abrutit et déprave »), afin de s'en prémunir, de s'en protéger, voire de les éradiquer ;
- la dimension dénonciatrice et héroïque, où se mêlent, parfois contradictoirement, l'engagement philanthropique, l'aspiration rédemptrice, le militantisme démocratique et social et le sensationnalisme médiatique.

De cette triple fonction, à la fois transgressive, répressive et cohésive, procède l'impératif de contrôle social dont un tel imaginaire est porteur, et que la

21. Eric Fournier, *Les Ruines de Paris. Du Paris haussmannien au Paris communal*, Paris, Imago, 2008.

22. Gustave Aimard, *Les Peaux-Rouges de Paris*, Paris, Dentu, 1888, p. 260.

23. Dominique Kalifa, « Crime Scenes : Criminal Topography and Social Imaginary in Nineteenth Century Paris », *French historical studies*, vol. 27, n° 1, 2004, p. 175-194.



CS

DOMINIQUE KALIFA

dimension immédiatement médiatique des *Mystères* permet de diffuser à très grande échelle.

Le genre des « mystères urbains » n'épuise pas l'imaginaire des bas-fonds qui peut prendre de nombreuses autres voies, notamment en littérature. Contre Albert Wolff, qui s'en prend à la complaisance naturaliste pour les sujets scabreux, les « saligauds » et les « salopes ²⁴ », Maupassant défend en 1882 la « bas-fondomanie », dans laquelle il voit « une réaction contre l'idéalisme exagéré », une « protestation contre la théorie séculaire des choses poétiques ²⁵ ». Et bien d'autres genres ou d'autres supports (la chanson, la poésie, les sciences sociales, la pornographie) vont, autrement, s'emparer d'un tel imaginaire. Mais les « mystères urbains » en constituent quelque chose comme la matière *princeps*, extraordinairement productive, seule à pouvoir décliner ensemble tous les motifs, et toutes les fonctions. CS

DOMINIQUE KALIFA

Université Paris 1 Panthéon – Sorbonne

Centre d'histoire du XIX^e siècle

24. *Le Figaro*, 21 juillet 1882.

25. Guy de Maupassant, « Les bas-fonds », *Le Gaulois*, 28 juillet 1882.





Du mystère médiéval aux *Mystères* urbains : la théâtralité des *Mystères de Londres* de Paul Féval



Il n'est qu'à lire quelques *Mystères* urbains pour constater l'influence déterminante que semble avoir sur eux le modèle théâtral : recours constant au métadiscours dramatique, omniprésence presque obsessionnelle de la structure spectaculaire mettant aux prises des acteurs qui s'ignorent avec un observateur caché qui les épie, multiplication des rôles et des déguisements, écriture par scènes dialoguées, abus des procédés de dramatisation... Tant sur le plan thématique que sur le plan formel, le théâtre semble imprégner profondément l'écriture de ces romans que suscite le succès retentissant des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue. Cette théâtralité qui semble leur être constitutive ne leur est cependant pas spécifique : comme on sait, à l'époque même où les premiers *Mystères* urbains sont produits (dans les années 1840), le roman balzacien, par exemple, fait un large usage du modèle théâtral. Il s'agira donc ici, en axant l'étude sur la présence thématique du théâtre ou de la métaphore théâtrale dans le roman, d'analyser en quoi cette référence fait système et d'examiner si l'exploitation qu'en font les auteurs de *Mystères* urbains diffère de celle que mettent généralement en œuvre les romans de mœurs. Cela qui nous amènera, on le verra, à rencontrer l'une des thèses soutenues par David L. Pike qui, dans son ouvrage *Metropolis on the Styx. The Underworlds of modern urban culture, 1800-2001*, affirme que les connotations religieuses que recelait le mot *mystère* à l'époque médiévale n'ont pas disparu des *Mystères* urbains du XIX^e siècle¹. On cherchera donc à déterminer dans quelle mesure la théâtralité particulière aux *Mystères* urbains dérive et diffère de la tra-

1. David L. Pike, *Metropolis on the Styx. The Underworlds of modern urban culture, 1800-2001*, Ithaca-London, Cornell University Press, 2007, p. 188-169.



dition dramatique du mystère médiéval, et quels effets de sens suscite l'inscription de cette tradition sacrée dans la modernité de la grande ville industrielle.

Le cadre restreint de cet article nous contraindra à ne retenir qu'un seul exemple, *Les Mystères de Londres* de Paul Féval, en faisant le pari que ce roman, qui paraît en feuilletons dans *L'Époque* en 1843, est, peut-être autant que les *Mystères de Paris* d'Eugène Sue, matriciel pour l'écriture des futurs *Mystères*. À l'intérieur de ce roman, nous nous appuierons essentiellement sur l'analyse de deux scènes fondamentales : la scène au théâtre de Covent Garden (partie I, chapitres 11, 12, 13 et 14) et la scène d'orgie (partie III, chapitre 6). Quant à l'intrigue, rappelons simplement que l'histoire repose sur un personnage, le marquis de Rio-Santo, qui est en fait un Irlandais, de son vrai nom Fergus O'Breane, et dont les parents, émigrés à Londres lorsqu'il était enfant, sont morts dans la misère en criant leur haine à l'Angleterre : devenu marquis de Rio-Santo après avoir été bagnard puis corsaire, Fergus O'Breane revient en Angleterre pour renverser la monarchie anglaise et faire triompher l'Irlande.

LE THÉÂTRE DE COVENT GARDEN

Tout un pan de la première partie du roman est consacré au récit des événements qui se déroulent pendant une soirée de représentation au théâtre de Covent Garden. Cet épisode, l'un des plus longs du roman, est central : il est le seul à réunir la quasi-totalité du personnel du roman, en même temps qu'il noue la plupart des fils de l'intrigue.

La place de choix que *Les Mystères de Londres* accordent à cette scène constitue évidemment un écho aux soirées au théâtre qui constituent un élément topique du roman de mœurs, et en particulier du roman balzacien². À certains égards, la scène au théâtre des *Mystères de Londres* s'insère dans ce paradigme réaliste. On retrouve par exemple chez Féval un déplacement tout à fait caractéristique : le spectacle que le romancier choisit de représenter pendant la soirée au théâtre ne se situe pas sur la scène, mais à l'intérieur de la salle. Dans *Les Mystères de Londres* comme dans le roman balzacien, le spectacle scénique est ainsi complètement éclipsé, et ce n'est pas un hasard si le récit s'intéresse principalement aux moments où « le rideau tombe », donc aux entractes de la représentation. Ce qui focalise l'attention dans le roman, ce sont les faits et gestes du public : le théâ-

2. On peut bien sûr penser en particulier aux deux scènes de l'Opéra et du Panorama-Dramatique dans *Illusions perdues*, mais les exemples foisonnent dans l'ensemble de *La Comédie humaine*.

tre est avant tout le lieu où la société se donne à elle-même en spectacle. Plus exactement, il est le lieu où se représentent la norme et l'appartenance sociales : un des nœuds de l'intrigue qui se joue dans la salle de Covent Garden consiste ainsi à faire accepter à une *lady* anglaise qu'elle accueille dans sa loge une parfaite inconnue, soi-disant aristocrate française. La seule apparition publique de la jeune femme en question dans la loge de cette célèbre *lady* vaut adoubement et intégration à la haute société londonienne. De la même manière que, dans *Béatrix* par exemple, la déchéance sociale puis l'exclusion de l'héroïne est signifiée par le fait qu'elle n'ait plus accès qu'à des loges subalternes où elle doit se cacher³, ici, c'est au théâtre, aux yeux de tous, que se matérialise l'ascension.

Pourtant, ces similitudes apparentes ne doivent pas masquer de profondes différences, qui constituent un premier faisceau d'indices permettant d'approcher la particularité de l'exploitation du théâtre par les *Mystères*. D'abord, dans *Les Mystères de Londres*, le spectacle n'est pas seulement dans la salle, il est aussi autour du théâtre. Contrairement au roman balzacien, les *Mystères* ne s'intéressent donc pas seulement à l'aristocratie des loges : ils représentent, d'abord (et cette priorité est significative), la pègre, prostituées et voleurs qui hantent les abords du théâtre dès son ouverture. Cette présence suffit à susciter une structure spectaculaire, opposant des personnages qui agissent à d'autres qui les regardent faire : devant les portes de Covent Garden s'agglutine en effet « une cohue factice, foule dont la moitié à peine représent[e] des spectateurs [du théâtre]. L'autre se compos[e] de voleurs et d'agents de police, les premiers *travaillant*, les autres regardant⁴ ». Au théâtre des loges succède ensuite, en contrepoint, pendant tout l'épisode, les « comédies », données pour telles, qui se jouent dans les cabarets, lesquels, assure le narrateur, « ne manquent nulle part aux environs des théâtres de Londres⁵ ». Première conclusion, donc, qui ne nous émouvra pas outre mesure mais dont il est intéressant qu'elle découle de l'analyse de la scène au théâtre : lorsque le roman de mœurs dévoile, grâce au théâtre, les règles qui régissent la vie de la haute société, c'est la misère urbaine que dévoilent d'abord les *Mystères* urbains ; mieux encore, c'est la misère des bas-fonds *cernant* le théâtre, l'assiégeant pour ainsi dire, menaçant d'intrusion la société aristocratique.

3. Voir Balzac, *Béatrix*, dans *La Comédie humaine*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, P.-G. Castex (dir.), t. II, p. 929-930.

4. Paul Féval, *Les Mystères de Londres*, Phébus, « Libretto », 1998 [1843], p. 78.

5. *Ibid.*, p. 76.

Seconde différence notable : alors que le roman de mœurs s'attache, dans le spectacle qui se joue à l'intérieur du théâtre, à mettre au jour les normes pérennes qui régissent la vie sociale, *Les Mystères de Londres* s'intéressent bien davantage à la représentation d'un événement d'exception, proprement extraordinaire. L'un des intermèdes qui occupent les spectateurs pendant le second entracte est ainsi constitué par le scandale retentissant que suscite un jeune aristocrate, Brian de Lancaster : Brian, qui a revêtu un « costume de garçon de taverne ⁶ », recueille les applaudissements de toute la salle en passant de loge en loge pour vendre des bonbons, et faire honte, par ce tapage, à son frère aîné. Il est significatif que Brian, au tout début de l'épisode, soit défini comme un « *eccentric man* ⁷ » : plus qu'au respect de la norme, c'est à ce qui la brise, à ce qui fait effraction dans les comportements policés de la haute société londonienne, que s'intéresse le roman.

Venons-en maintenant à ce qui constitue le cœur de l'épisode de Covent Garden, c'est-à-dire l'événement vers quoi tout converge : le vol de la bague de celle que le narrateur nomme *lady* Jane B..., vol qui se produit lui aussi à la fin du deuxième acte de la pièce et qui a été préparé de longue main par Rio-Santo et ses acolytes. Or, ce vol représente évidemment bien plus qu'il n'y pourrait d'abord paraître. En effet, Covent Garden n'est pas n'importe quel théâtre, c'est le théâtre royal, et la loge dans laquelle a lieu le vol n'est pas n'importe quelle loge, c'est la loge du frère du roi ; la bague qui est volée, enfin, n'est pas non plus n'importe quelle bague : il s'agit d'un des diamants de la couronne. Tout est donc fait pour accentuer la portée symbolique de l'événement : c'est, à travers lui, un discours politique qui se tient. Or, d'emblée, dans le théâtre, la loge royale est apparaît vide (« dans la première loge, sur le théâtre, à gauche, [...] il n'y avait personne ⁸ »). Ce n'est qu'au « moment où le rideau se baiss[e] » pour la première fois que, nous dit-on, « la porte de la loge s'ouvr[e] avec fracas, et [que] Lady Jane B... y f[ait] son entrée, couverte de diamants, sous les feux croisés de deux cents binocles braqués sur la personne de sa seigneurie ⁹ ». En réalité, la « seigneurie » qui s'expose avec tant d'ostentation s'avère doublement illégitime : il ne s'agit, semble-t-il, que de la maîtresse du frère du roi. Le théâtre, qui donne à voir le fonctionnement social, représente donc ici une

⁶ *Ibid.*, p. 95.

⁷ *Ibid.*, p. 83.

⁸ *Ibid.*, p. 84.

⁹ *Id.*

monarchie vacante, à l'aura dégradée, et qui ne s'appuie plus, semble-t-il, que sur l'étagage clinquant de sa fortune. Or, d'un point de vue symbolique, avec le vol de la bague, c'est précisément cette fortune, seule manifestation de la puissance royale, qui va être dérobée. L'épisode constitue donc la répétition générale du coup d'État qu'appelle de ses vœux le marquis de Rio-Santo et qui est au centre de l'intrigue romanesque : il représente la mainmise des brigands sur la monarchie anglaise.

Deux circonstances sont alors particulièrement intéressantes à prendre en compte, la première d'entre elles étant le moment choisi pour le vol : celui-ci s'effectue au moment de « l'entrée à demi-prix », c'est-à-dire à la fin du deuxième acte, au moment où le peuple fait irruption dans la salle. Voici comment est décrite cette irruption :

En ce moment, il se fit dans les hautes galeries et au parterre un tapage infernal. Une foule nouvelle se rua tumultueusement sur les spectateurs déjà placés. Il était neuf heures et demie ; c'était le moment de l'entrée à demi-prix : privilège bien cher à la populace de Londres, et dont elle abuse de la façon la plus grossièrement impudente que l'on puisse imaginer. [...] À l'instant où le tumulte de l'entrée à demi-prix commençait à se calmer, on entendit dans l'une des loges un cri de femme, un cri de détresse et de terreur. Il partait de la loge qui touchait immédiatement la scène et où Lady Jane B... attendait seule la venue de son illustre protecteur ¹⁰.

Le « tapage infernal ¹¹ », la ruée tumultueuse et impudente du peuple sur les « spectateurs déjà placés » : c'est bien une révolution qui semble ici mise en scène à l'intérieur du théâtre royal, et le récit semble mettre en relief un lien de cause à effet – le « cri de femme » suit immédiatement le vacarme de la « populace ». Et pourtant, cette révolution n'est évidemment qu'apparente : ce n'est pas la foule qui vole la couronne, et celle-ci n'est même pas dérobée *à son profit*. Le peuple n'est ici que le moyen d'une diversion de plus, un instrument manié au profit d'un pouvoir qui le dépasse, et qui, à l'intérieur du théâtre de Covent Garden, est figuré par une « loge mystérieuse » qui fait face à la loge royale.

¹⁰. *Ibid.*, p. 96-97.

¹¹. On reconnaît ici le thème de l'enfer caractéristique de l'univers des « bas-fonds » (voir encore sur ce point David L. Pike, *Metropolis on the Styx, op. cit.*).

Cette loge, recouverte d'un « vaste écran » qui semble « intercept[er] la vue des personnages qui pouvaient s'y trouver ¹² », est en réalité occupée par « quatre gentlemen qui, l'œil appliqué à quatre trous pratiqués à l'écran [...], regardaient la loge de S.A.R. le duc d'York ¹³ » – il s'agit bien sûr des acolytes de Rio-Santo, la haute-pègre des *gentlemen of the night*, qui préparent le vol. Interdite au regard de la foule parce qu'elle est le lieu où se prépare le drame et où se machinent les apparences, cette loge remplit la fonction traditionnelle de la coulisse théâtrale. Mais, contrairement à la coulisse traditionnelle, la « loge mystérieuse » expose hyperboliquement le mystère aux yeux de tous, elle intrigue et attire le regard : elle constitue en ce sens l'emblème du roman. Le parallèle entre cette loge secrète et la loge royale, parallèle que signale (entre autres) la position de vis-à-vis, est significatif : s'opposent ici un pouvoir trop ostensiblement montré, et en réalité faible, et un pouvoir trop ostensiblement caché, et effectivement puissant. Le vrai pouvoir est caché, c'est ce que disent les *Mystères* et ce qu'exprime très bien transfert de la richesse d'une loge dans l'autre. Le vol de la bague n'est donc pas le signal d'une révolution populaire, il constitue simplement la victoire d'un ordre *inverse* à celui du pouvoir royal, et c'est ce que vérifie très bien la seconde scène à laquelle nous nous intéresserons.

L'ORGIE

Dans l'ordre de l'histoire, cette scène est antérieure à la scène de Covent Garden : il s'agit là du récit, fait par un des personnages du roman nommé Frank Perceval, de l'enlèvement et du viol de sa sœur. La scène a pour cadre les souterrains d'un château où Frank Perceval et sa sœur avaient cru trouver refuge après un accident de route. Mais l'hospitalité offerte s'avère fort redoutable dès lors que l'on découvre, avec Frank qui prend en chasse les ravisseurs de sa sœur, que le château est le repaire de brigands qui s'y rejoignent pour une mystérieuse – et licencieuse – assemblée nocturne.

L'endroit où je me trouvais ainsi introduit à l'improviste, continua Frank Perceval, était une vaste salle qui avait la forme d'une nef. À la place où se trouve d'ordinaire le maître-autel d'une église, une estrade s'élevait sur laquelle des musiciens, vêtus de costumes éclatants et d'une magnificence théâtrale

¹². Les *Mystères* de Londres, op. cit., p. 84.

¹³. *Ibid.*, p. 100.

composaient un orchestre complet. Au centre était une vaste table couverte de flacons et de mets recherchés autour de laquelle s'asseyaient quarante ou cinquante moines, couverts de la robe austère des disciples de Saint-François. Tous avaient des longues barbes qui cachaient les trois quarts de leurs visages.

À côté de chacun de ces faux moines, il y avait une femme, belle et magnifiquement parée, les seins nus, la chevelure parsemée de diamants ou de fleurs. L'antique chapelle s'emplissait des bruits insensés de l'orgie. Brusquement je me sentis saisi par deux bras puissants dont l'étreinte me réduisit tout d'un coup à l'impuissance la plus complète. L'instant d'après on me jetait, garrotté solidement, sur une pile de coussins entassés contre le mur de la chapelle. Et l'orgie continua ¹⁴.

Cette scène d'orgie, qui exploite évidemment la veine gothique, repose à nouveau sur une théâtralité explicitement assumée : l'estrade, les costumes, la dimension spectaculaire accrue du fait de la présence comme témoin de Perceval, tout ici insiste sur la dimension théâtrale de l'épisode, qui fait ainsi écho à celui de Covent Garden. Là encore, le théâtre repose sur une inversion systématique, immédiatement suggérée par le fait que l'orgie se produise dans les souterrains d'un château. L'orgie se présente comme la réalisation d'un *mundus inversus*, et constitue un renversement carnavalesque de la première scène au théâtre royal : ces bandits qui se disent eux-mêmes, de façon significative, « *gentlemen of the night* », constituent une aristocratie de l'ombre, qui apparaît comme le reflet symétrique, mais du côté du mal, de l'aristocratie londonienne. C'est cette élite négative qui, comme la noblesse anglaise à Covent Garden, se donne ici à elle-même sa propre représentation. Cette aristocratie a aussi son roi (Rio-Santo, explicitement présenté par le narrateur comme « le roi de ce peuple ténébreux ¹⁵ »), mais, contrairement à la monarchie déchu observée à Covent Garden, ce roi-là est tout-puissant, et l'ensemble de l'épisode donne à voir et exalte sa domination.

Car, et c'est le plus important, ce théâtre des bas-fonds, qui aurait pu tourner à la parodie, est profondément sérieux. Mieux encore, c'est un théâtre qui affirme ostensiblement sa dimension sacrée : les bandits sont « déguisés en religieux », l'orgie a lieu dans une salle « en forme de nef » qui se révèle être une « antique chapelle », la sœur de Perceval, sous l'emprise de la drogue, croit se trouver « à la fête des épousailles » et le viol sera consommé sur l'estrade qui se

14. *Ibid.*, p. 267.

15. *Ibid.*, p. 268.

trouve à la place même du « maître-autel d'une église ». Le caractère sacré de la scène s'ancre donc – ce qui n'a rien d'étonnant – précisément dans le sacrilège : en violant la sœur sous l'œil du frère, il s'agit évidemment de transgresser de la façon la plus flagrante les valeurs et les normes de l'ordre social établi, ce que suggère aussi de manière éclatante le couple oxymorique que forment les moines « couverts de la robe austère des disciples de Saint-François » et les femmes demi-nues. À cet égard, le fait que cette cérémonie transgressive ait lieu sous le regard d'un personnage dénommé Frank Perceval ne laisse pas d'être, lui aussi, significatif. Perceval, le preux héros de la quête mystique du Graal, dont le prénom ici est l'épithète noble « Frank » (l'homme franc et loyal), et que son titre aristocratique amène à appeler parfois aussi « l'Honorable » Frank Perceval : Frank est le spectateur idéal de la scène, puisqu'il représente l'incarnation hyperbolique des valeurs morales positives qui vont être transgressées par la cérémonie des lords de la Nuit.

C'est donc la construction d'un sacre du mal, qui prend le contre-pied exact du monde du dehors, que représentent *Les Mystères de Londres*. En construisant un nouveau théâtre sacré, les *Mystères* urbains légitiment leur titre : il semble que l'on ne puisse faire ici l'économie de la référence au genre théâtral des *mystères* médiévaux, ces œuvres dramatiques très longues qui étaient jouées sur la place publique pendant plusieurs journées successives, et qui mettaient en général en scène des épisodes de la Bible ou de la vie des saints. Comme le rappelle David L. Pike, cette origine religieuse du mot mystère est loin d'être tombée dans l'oubli au XIX^e siècle : en 1831, *Notre-Dame de Paris* liait étroitement le mystère que Pierre Gringoire tente de faire jouer et la découverte des entrailles labyrinthiques de la cité où le poète affirme à de fort peu orthodoxes miracles¹⁶. Il y aurait donc bien une filiation de la tradition dramatique médiévale à la veine romanesque urbaine, sinon coïncidence de valeurs : on le voit, *Les Mystères de Londres* prennent le contre-pied de ces *mystères* médiévaux, en exposant la geste de nouvelles divinités, négatives celles-là, n'appartenant plus aux cieux radieux, mais régnant sur les souterrains obscurs des bas-fonds des villes modernes.

Il semble intéressant de rappeler, à cet égard, que l'on considère comme l'ancêtre des *mystères* et comme la première œuvre théâtrale du Moyen-Âge une Visite au sépulcre, dans laquelle trois moines doivent jouer le rôle de femmes qui, se rendant au sépulcre pour se recueillir sur le corps de Jésus, trouvent son caveau vide : un ange leur annonce alors la résurrection du Christ. Ce

16. *Metropolis on the Styx*, *op. cit.*, p. 169-170.

n'est peut-être pas un hasard si le roman de Féval prend précisément pour cadre le milieu des « résurrectionnistes » anglais qui sévissent dans les années 1830-1840. L'ensemble du roman travaille en effet le thème de la résurrection et met en scène plusieurs réveils apparemment miraculeux : celui de Rio-Santo, qui revient à la vie après une sorte de coma ¹⁷ ; celui de son ténébreux acolyte, Ismaïl Spencer, que tout le monde croit mort (on l'a vu pendre en place publique) mais qui s'avère bien vivant. Le motif de la résurrection signale le caractère fabuleux et la dimension presque surnaturelle de ces deux personnages. Rio-Santo est bien le dieu du peuple de l'ombre (« C'est plus qu'un homme, c'est presque un Dieu », affirme l'un de ses acolytes ¹⁸), et son aura miraculeuse est accentuée dans l'ensemble du roman. Prenant appui sur les forces du mal, Rio-Santo les dépasse cependant par l'élévation de ses vues, l'immensité de son projet et la noblesse de sa cause : il représente le pôle positif de la théologie des bas-fonds. Ismaïl Spencer, lui, constitue son pendant maléfique : juif, faussaire, tortionnaire, caractérisé par le plaisir qu'il éprouve à faire le mal, il est l'incarnation du père perversi et de la méchanceté absolue – il n'est donc nullement étonnant qu'il soit caractérisé par l'éclat « réellement diabolique ¹⁹ » qui allume parfois ses yeux. Notons cependant, que ces résurrections-là ne sont jamais véritablement surnaturelles : elles sont liées, à chaque fois, à l'intervention d'un personnage de médecin, certes donné comme doué d'un savoir exceptionnel, mais opérant à partir des données de la science. Le sacré que proposent les *Mystères* urbains est un sacré moderne, ancré dans les progrès scientifiques caractéristiques du XIX^e siècle : s'il y a miracle, c'est la science qui les produit ²⁰.

THÉÂTRE DU MONDE ET ÈRE MÉDIATIQUE

Pour terminer, on évoquera brièvement un dernier passage du roman, situé cette fois dans sa dernière partie : il s'agit du moment où Brian de Lancaster, l'aristocrate excentrique que nous avons vu faisant scandale dans Covent

17. *Ibid.*, p. 242-243.

18. *Ibid.*, p. 375.

19. *Ibid.*, p. 396.

20. David Pike note que déjà, la cour des Miracles de *Notre-Dame de Paris* proposait une lecture tout à fait matérialiste et plaisante des miracles religieux, introduisant à un mystère moderne dont les codes sont linguistiques et culturels et non plus théologiques (*Metropolis on the Styx, op. cit.*, p. 170).

Garden, se rend chez son frère, après avoir, dans un accès de folie héroïque, volé une fleur dans le jardin du château royal de Kew pour pouvoir l'offrir à la femme qu'il aime.

Aux abords de Portland Place, il y avait, malgré le froid intense, une foule assez considérable assemblée devant une porte ouverte. Cette foule était composée d'hommes qui avaient sous le bras d'énormes liasses de journaux.

Mais tous ne purent pas en avoir. Le tirage épuisé, ce fut une déception, car le journal relatait une tentative de meurtre commise au château de Kew sur la personne de la princesse Victoria.

Au moment où la foule exhalait sa colère en un concert de malédictions, un cab déboucha de Wimpole Street. Celui qui occupait l'intérieur du cab [Brian de Lancaster] ne se doutait guère qu'il était le héros de ce petit drame, et la foule était loin de penser que l'assassin fût au milieu d'elle ²¹.

On note, à nouveau, l'utilisation d'un métadiscours théâtral (« ce petit drame »), mais dans un contexte complètement différent de ceux que nous avons pu étudier auparavant. Nul théâtre concret, ici, et même nulle structure spectaculaire claire : on serait bien en peine de distinguer clairement des regardants et des regardés. C'est le journal qui est ici donné comme la nouvelle scène où se jouent les drames modernes, ceux qui concentrent désormais l'attention et le désir de la foule ; mais cette scène-là est plus que métaphorique, elle est instable, fuyante, et – ce que l'épisode montre très bien – ses acteurs et ses spectateurs s'y côtoient sans se connaître. Surtout elle ne permet plus de structurer, comme la structure théâtrale traditionnelle, la dialectique entre les apparences et la réalité selon un dispositif qui garantisse un sens fixe et une vérité durable. C'est ce que suggèrent l'amplification et la falsification de l'événement réel par le journal : le vol d'une fleur s'y change en tentative de meurtre, et le public, qui n'est ici qu'une « foule » éparse et confuse, n'a plus aucun moyen de se déprendre de cette illusion-là. Se trouve ainsi soulignée la dégradation que la culture médiatique émergente fait subir à l'ancienne toute-puissante métaphore du théâtre du monde : à côté des reprises significatives mais finalement assez traditionnelles des structures théâtrales (dans les deux épisodes de Covent Garden et de l'orgie), quelque chose de nouveau commence à se jouer qui manifeste peut-être leur imminente dissolution.

21. *Ibid.*, p. 317.

Il semble donc que le roman de Féval montre que, plutôt que de se résoudre au naufrage de l'ancienne métaphore structurante du théâtre du monde, c'est-à-dire plutôt que d'accepter la perte d'un sens noyé dans les apparences, les *Mystères* urbains préfèrent d'abord mettre en œuvre *un autre théâtre*, qui se décline de deux manières. La multiplication des scènes d'espionnage ou de voyeurisme, caractéristique des *Mystères* urbains, permet d'abord d'enregistrer l'explosion de l'antique théâtre du monde, la démultiplication et la fragmentation des scènes de la société moderne (même si ce théâtre voyeuriste reste organisé et structuré par le romancier, grand ordonnateur du dévoilement). Ensuite, la construction d'un théâtre des bas-fonds (théâtre inversé par rapport au théâtre traditionnel), particulièrement présent, on l'a vu, dans les *Mystères* de Féval, révèle l'artificialité du monde moderne où tout est faux et perverti : l'identité, les liens familiaux, les appartenances familiales, les valeurs affichées ne sont plus alors que des apparences qui dissimulent mal la toute-puissance de l'argent. En prenant acte de cette artificialité, en l'assumant, le théâtre des bas-fonds se constitue en contre-théâtre, et renoue avec une dimension sacrée. Les *Mystères* urbains se ressaisissent ainsi de la tradition dramatique médiévale : ils constituent une initiation aux *mystères* du monde moderne, qu'ils tentent dans le même temps de réenchanter. Dans ce monde perverti, mieux vaut donc, finalement, un théâtre du mal que pas de théâtre du tout, mieux vaut un sacré inquiétant que le naufrage complet du sens.

Le fait que ce théâtre puisse être transféré à l'intérieur du journal est en soi significatif. On a vu que l'ère médiatique sonne apparemment le glas du théâtre du monde : l'essor de la presse signe le passage d'un monde ancien que l'on pouvait encore penser sous la forme globalisante, structurée, hiérarchisée du théâtre, à un monde moderne caractérisé par la dispersion, la fragmentation, la perte du sens – toutes caractéristiques inhérentes à ce qu'on appellera la société du spectacle. Au sein même du journal qui est l'organe de cette désintégration, les *Mystères* urbains viennent donc postuler un ordre autre, conjurer, en quelque sorte, le mal en son cœur même.

Alors, certes, le projet grandiose de Rio-Santo échoue. Il échoue, significativement, à cause de Perceval et d'un de ses amis, Stephen MacNab. Significativement, parce que ces deux personnages sont, d'une part, *les deux seuls personnages* à être absents de la grande scène à Covent Garden dont on a vu qu'elle était une répétition générale de la révolution projetée par Rio-Santo. Et, d'autre part, parce qu'ils incarnent l'un et l'autre, dans le roman, la classe moyenne : à la fin des *Mystères* de Londres, c'est l'ordre bourgeois qu'ils représentent, qui l'em-



AGATHE NOVAK-LECHEVALIER

porte – et ce n'est pas en soi étonnant : la classe moyenne vient jeter le trouble dans le reflet que le Mystère organise entre le monde du haut et monde du bas. Ce que disent *Les Mystères de Londres*, c'est donc aussi la mise en échec de toute grandeur par l'ordre nouveau, qui sera infailliblement un ordre bourgeois. Cependant, c'est le personnage de Rio-Santo qu'auront exalté jusqu'au bout *Les Mystères de Londres* : personnage mystérieux, dont le secret attise toutes les convoitises, et qui devient à ce titre l'emblème même du roman. C'est ainsi que la forme même du Mystère urbain amène, de manière très frappante, son auteur (en l'occurrence Paul Féval, très conservateur) à écrire un roman dont la portée idéologique est contraire à sa propre appartenance politique : en sacralisant le théâtre des bas-fonds pour échapper à la perte totale du sens, c'est le monde des bandits que le romancier dote d'une aura romanesque et captivante. 

AGATHE NOVAK-LECHEVALIER

Université Montpellier III – RIRRA 21





Une réécriture critique des *Mystères de Paris* : *Les Mohicans de Paris*



« *Les Mystères de Paris* racontaient un monde qui avait vécu et même traînait encore son agonie au coin des bornes. Ce fut une révélation. Mais veut-on recommencer Rodolphe et Bras-Rouge, et la Goualeuse et les Martial ? À quoi bon ? »

Jules Vallès, *Le Progrès de Lyon*, 14 février 1864.

Les *Mohicans de Paris* paraissent en feuilleton de 1854 à 1959 dans les journaux d'Alexandre Dumas, *Le Mousquetaire* puis *Le Montecristo*. L'œuvre – la plus considérable qu'ait écrite le romancier – répond à la crise esthétique et idéologique qui, en ces premières années du second Empire triomphant, ébranle la grande génération romantique. Après les traumatismes de Juin 1848 puis du coup d'État, l'heure est aux bilans et aux remises en question. La mort des illusions lyriques, comme la montée du réalisme, amènent un repli des grands noms du romantisme ; le « tournant mémorialiste » de la période (les *Mémoires d'outre-tombe* paraissent à partir de 1848, George Sand relance *l'Histoire de ma vie*) vaut à la fois comme récapitulation et comme apologie. *Les Mohicans de Paris*, qui ambitionnent la « résurrection totale » des années bouillonnantes de l'avant-1830, prennent la suite des *Mémoires* de Dumas dans *Le Mousquetaire* ; le récit entrelace ambition autobiographique et fiction historique.

Dans ce contexte, la référence à Eugène Sue, clairement affirmée dès les premières pages du roman, prend un sens très particulier. C'est d'abord un hommage appuyé au romancier « social », à l'ancien élu démoc-soc, au républicain « rouge » exilé à Annecy, en Savoie, depuis le coup d'État ; entamée dès 1849, sa vaste fresque des *Mémoires du peuple* (à laquelle la censure interdit la publication en feuilletons) continue à paraître en livraisons jusqu'à sa mort en 1857. La réécriture des *Mystères de Paris*, dans un contexte de répression et de silence forcé, pose également la question – cruciale après la catastrophe du 2 Décembre – de la légitimité de la littérature à tenir un discours social, alors



même que l'auteur de *L'Extinction du paupérisme* a exilé Hugo et marginalisé Lamartine. Enfin, reprendre à neuf le projet des *Mystères de Paris*, après la fracture de Juin 1848 et l'égorgeement de la République, suppose de repenser les modes de représentation et les grilles de lecture mis au point par Sue en 1842-43 : d'où une prise de distance critique à l'égard des dispositifs narratifs hérités des *Mystères*, ainsi que des systèmes d'enquête et d'investigation sur lesquels ils s'appuient. Objectif : une réactualisation, mais aussi – surtout – une réécriture obstinément démocratique et républicaine des *Mystères de Paris*.

DES MYSTÈRES AUX MOHICANS : UN DIALOGISME INTERTEXTUEL

Présentant son futur roman dans une « Causerie avec mes lecteurs » (*Le Mousquetaire*, 29 mars 1854), Dumas compare l'œuvre aux « livres curieux d'Eugène Sue », avant de préciser son projet : « C'est ce que nous avons annoncé sous le titre des *Nuits de Paris*. / Le titre a légèrement varié, le fond est resté le même. / Le roman a pour but de vous montrer ce que devient Paris quand vous avez les yeux fermés. » Le programme fictionnel ambitionne d'explorer la capitale dans ses bas-fonds et/ou ses envers : dans la lignée de Restif de la Bretonne, l'écrivain-journaliste veut brosser un panorama de la ville durant ces « heures noires » où affleure toute une vie occulte, dissimulée, souterraine. Cette matrice propre au roman urbain est commune aux *Mohicans de Paris* et au *Comte de Monte-Cristo* (la parution de ce roman d'actualité commence en 1844, dans le contrecoup de l'extraordinaire triomphe des *Mystères de Paris*) : « *Le Comte de Monte-Cristo* est né du projet d'écrire des *Impressions de voyage dans Paris* ; or le premier titre envisagé pour *Les Mohicans* était *Les Nuits de Paris*, et le livre naît de la collaboration entre Dumas et Paul Bocage, qui publia d'ailleurs dans *Le Mousquetaire* une nouvelle intitulée *Impressions de voyage dans Paris*¹. »

Le prospectus précise l'horizon d'attente que mobilise le titre : « Paris – *Les Mohicans* !... Deux noms heurtés comme le qui-vive de deux inconnus gigantesques, au bord d'un abîme traversé par la lumière électrique dont Alexandre Dumas est le foyer². » On ne saurait être plus explicite : les bas-fonds de la capi-

1. Lise Dumasy, « *Les Mohicans de Paris*, ou comment être romantique sous le second Empire », *Entre presse et littérature*. Le *Mousquetaire*, journal de M. Alexandre Dumas (1853-1857), Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 2009, p. 217.

2. Cité par Claude Schopp dans sa Postface aux *Mohicans de Paris*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1998, p. 2660. Toutes les références à cette œuvre, désormais insérées dans le corps du texte, renverront à cette édition.

tales, mystérieux et inexplorés, seront intégralement mis au jour par l'investigation de l'écrivain, dont l'écriture vaut comme phare (elle éclaire et elle guide). Le terme de *Mohicans* convoque d'emblée un triple système de connotations. C'est d'abord une référence à la vogue du « beau roman de Cooper qui venait de paraître » (p. 862) en 1827, date où commence la fiction, donc un indice connotant toute une époque et sa littérature de prédilection. Mais l'hommage à Cooper renvoie également au célèbre passage qu'Eugène Sue place en tête de ses *Mystères* : « Tout le monde a lu les admirables pages dans lesquelles Cooper, le Walter Scott américain, a tracé les mœurs féroces des sauvages, leur langue pittoresque, poétique, les milles ruses à l'aide desquelles ils fuient ou poursuivent leurs ennemis. On a frémi pour les colons et pour les habitants des villes, en songeant que si près d'eux vivaient et rôdaient ces tribus barbares, que leurs habitudes sanguinaires rejetaient si loin de la civilisation. Nous allons essayer de mettre sous les yeux du lecteur quelques épisodes de la vie d'autres barbares, aussi en dehors de la civilisation que les sauvages peuplades si bien peintes par Cooper. Seulement les barbares dont nous parlons sont au milieu de nous ³. » Entre Sue et Dumas, le relais est assuré par Balzac, qui dans *Splendeurs et misères des courtisanes* [1847] reprend le paradigme en l'articulant au roman policier naissant et à sa culture spécifique de l'enquête. Après l'enlèvement de Lydie, la fille de Peyrade, Cotenson organise un réseau de surveillance couvrant l'ensemble de la capitale : « La poésie de terreur que les stratagèmes des tribus ennemies en guerre répandent au sein des forêts de l'Amérique, et dont a tant profité Cooper, s'attachait aux plus petits détails de la vie parisienne. Les passants, les boutiques, les fiacres, une personne debout à une croisée, tout offrait aux hommes-numéros à qui la défense de la vie du vieux Peyrade était confiée l'intérêt énorme que présentent dans les romans de Cooper un tronc d'arbre, une habitation de castors, un rocher, la peau d'un bison, un canot immobile, un feuillage à fleur d'eau ⁴. »

La reprise balzacienne avait une dimension nettement agonistique, l'auteur de la *Comédie humaine* prétendant rivaliser avec Sue sur son propre terrain feuilletonesque. Les *Mohicans* de Dumas opèrent un infléchissement significatif. À première vue, ce sont bien les ouvriers et les artisans qu'on peut qualifier de sauvages de la civilisation – mais, suggère malicieusement le roman, c'est parfois

3. Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1989, p. 31. Toutes les références à cette œuvre, désormais insérées dans le corps du texte, renverront à cette édition.

4. Honoré de Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1977, p. 673.

par des rapprochements pour le moins incongrus, injustifiés et idéologiquement connotés. Aux yeux du pervers M. de Valgeneuse, terrorisé par les hommes du peuple venus venger ses victimes, la physionomie de Toussaint-Louverture – le charbonnier au nom révolutionnaire – se métamorphose de la manière la plus inquiétante : « L'on vit paraître Toussaint-Louverture, dont le visage noir, marbré de taches blanches, – phénomène causé par la sueur qui dégouttait de son front, – fit l'effet à M. de Valgeneuse du visage tatoué d'un Indien » (p. 1641). Fantasme de classe et déformation psychologique s'allient pour faire une figure de cauchemar d'un personnage éminemment sympathique, lequel joue en l'occurrence le rôle de justicier... D'ailleurs, l'éducation suffirait à réintégrer dans la civilisation ceux qu'en a bannis l'ignorance et la misère. C'est ce qu'explique Salvator à la revendeuse La Brocante ; Rose-de-Noël, riche héritière, doit quitter sa mère adoptive pour être élevée au pensionnat : « Brocante, il faut que cette enfant prenne la science du monde où elle va entrer. Ce n'est pas tout de connaître le langage des corneilles et des chiens ; la société demande une éducation plus variée. Le jour où cette pauvre enfant mettrait le pied dans le plus petit salon, elle y serait dépaysée comme un sauvage des forêts vierges dans une salle des Tuileries » (p. 2630).

La référence aux sauvages n'est plus mobilisée pour stigmatiser les « classes dangereuses » ; au contraire, la sagacité et l'énergie des *Mobicans* caractérisent nombre de personnages positifs de premier plan : Pétrus, le peintre romantique, est un « Mohican de l'art » (p. 1753) ; Salvator, embusqué dans le jardin de Régina où l'ignoble comte Rappat a ourdi un guet-apens, manifeste la prudence d'« un Mohican de l'autre côté de l'Atlantique » (p. 2551) ; l'oncle de Pétrus meurt avec la mâle fierté d'un héros de Cooper : « "Présent !" dit-il comme le vieux Mohican de *La Prairie*. / C'est ainsi que mourut le descendant des Courtenay, le général comte Herbel » (p. 2627). Ces réaménagements ont une portée explicitement politique : « Faisant allusion aux combats des Indiens de Cooper, [Dumas] renvoie à la guerre que mène, derrière Salvator, un peuple républicain en lutte pour la démocratie contre le régime de Charles X. Tous ces "*Mobicans*" sont liés de près ou de loin aux *carbonari*. C'est pourquoi, pour Jackal, "le forêts vierges de l'Amérique sont moins dangereuses que les forêts vierges de Paris" (p. 2220). Pour Dumas, les *Mobicans* sont les forces vives du peuple, et non la lie ⁵. »

5. Julie Anselmini, *Le roman d'Alexandre Dumas père, ou la réinvention du merveilleux*, Genève, Droz, 2010, p. 180. Juste avant sa mort de Mohican, le général comte Herbel avait avoué son regret de ne s'être pas réconcilié avec son « jacobin » de frère – le père de Pétrus.

Le dialogue intertextuel annoncé par le titre se poursuit dès l'ouverture du roman, en forme de panorama présentant la ville de Paris en 1827. Le romancier s'attarde d'emblée sur les tapis-francs, lieux emblématiques des bas-fonds depuis que Sue en a fait un objet romanesque : « Au-dessous de tous les lieux que nous venons de nommer, et qui descendent du théâtre à la guinguette, et de la guinguette au cabaret, sont les bouges immondes qu'on appelle les tapis-francs. / Il y en a sept à Paris » (p. 14). Suit une énumération qui mentionne le *Lapin-Blanc*, où commencent *Les Mystères de Paris*, ainsi que Paul Niquet, Baratte et Bordier, où se déroule la descente aux enfers du héros des *Nuits d'octobre* de Nerval (l'œuvre est parue en feuilleton dans *L'Illustration*, en octobre-novembre 1852 – rappelons que Dumas et Nerval étaient très proches à cette période). D'emblée, le narrateur précise que cette évocation a une valeur exclusivement archéologique ; « le vieux Paris n'est plus », l'urbanisme nouveau a porté un coup fatal au pittoresque de la terreur mis en scène par Eugène Sue : « Aujourd'hui, aucun de ces tapis-francs n'existe : les uns ont disparu dans les démolitions que nécessitent les embellissements de Paris ; les autres sont fermés, éteints, morts. / *Bordier* seul a survécu ; mais le tapis-franc de 1827 est devenu une élégante boutique d'épicerie, où l'on vend des fruits secs, des confitures et des liqueurs fines, et qui n'a plus rien du bouge immonde où nous allons être forcé de conduire nos lecteurs ⁶ » (p. 16). Il ne s'agira pas non plus de reprendre l'écriture argotique qui fit le succès (de scandale) des *Mystères* ; Dumas n'en mentionne la sauvage poésie que pour en récuser la récupération littéraire : « Le *Chat-Noir* réunit particulièrement les voleurs à la *carouble* et à la *fourline* ; le *Lapin-Blanc*, les *charrieurs*, les *scionneurs* et les *vantarniers*. / Oh ! qu'on se rassure, nous n'allons pas nous engager dans un dialogue d'argot, et faire un livre que l'on ne puisse comprendre qu'à l'aide du dictionnaire infâme de Bicêtre et de la Conciergerie. / Nous nous hâtons, au contraire, de nous débarrasser, pour n'y plus revenir, de tous ces termes immondes, qui nous répugneraient autant qu'à nos lecteurs » (p. 14).

Après ce lever de rideau qui vaut comme pacte de lecture et déclaration de principes, le récit s'enclenche sur une scène d'ouverture démarquant ouvertement celle des *Mystères de Paris*⁷ : à une heure avancée de la nuit, trois amis,

6. Dans *Les Nuits d'octobre*, Nerval insiste aussi sur la disparition du Paris nocturne de Restif et d'Eugène Sue : désormais, les débits de boisson doivent fermer à minuit, et des lieux aussi fascinants et mystérieux que les carrières de Montmartre ont eux aussi été condamnés.

7. L. Dumasy analyse précisément cette réécriture dans « *Les Mohicans de Paris*, ou comment être romantique sous le second Empire », art. cité, p. 214-215.

l'écrivain Jean Robert, le peintre Pétrus et le médecin Ludovic, décident d'aller souper dans un tapis-franc. Comme Eugène Sue au début des années 1840, Jean Robert (qui ressemble également beaucoup au jeune Dumas de l'époque) est un dandy raffiné très éloigné des enfers sociaux où il se propose de pénétrer ; Pétrus se demande non sans ironie : « Quelle figure va-t-il faire dans ce mauvais lieu ? A-t-il, avec ses petites mains, son petit pied, son charmant accent créole, la moindre idée de la façon dont on doit se conduire dans le monde où nous allons le présenter ? » (p. 21). Comme Eugène Sue aussi, Jean Robert est entraîné à enquêter dans les bas-fonds parce qu'il a en projet un roman de mœurs parisien embrassant la société tout entière ; Salvator le devine dès leur première rencontre : « Vous êtes venu faire votre métier de philosophe, d'observateur, de peintre de mœurs, de poète, de romancier ; vous êtes venu étudier le cœur humain *in anima vili*, comme on dit à l'école » (p. 60).

Cependant, cette reprise explicite de la scène du *Lapin-Blanc* (sans doute la plus célèbre du roman) privilégie les déplacements et les décrochements à valeur critique. Tout d'abord, l'épisode se situe dans un contexte de carnaval, d'où une tonalité ludique qui dédramatise sensiblement un cadre angoissant. Pétrus et Ludovic sont costumés en forts de la Halle de convention, alors que Rodolphe, en blouse et en casquette, était parfaitement déguisé pour s'intégrer au milieu de la pègre ; d'ailleurs, rappelle Nerval, des tapis-francs comme Baratte n'abritent pas la lie du peuple, comme le croient les lecteurs naïfs des *Mystères* : « C'est là le restaurant des aristos [...] On ne comprend guère que tous ces hommes en blouse, mélangés du plus beau sexe de la banlieue en cornettes et en marmottes, se nourrissent si convenablement ; mais je l'ai dit, ce sont de faux paysans et des millionnaires méconnaissables⁸. » Si la confrontation au tapis-franc commence par une querelle, comme chez Sue, la situation n'est nullement comparable ; Jean Taureau n'a rien du sanguinaire Chourineur, et dans l'affaire les torts sont partagés – les trois intrus se sont montrés à la fois méprisants et agressifs, sans se conformer aux règles d'usage que rappelle Nerval : « [Chez Paul Niquet], mon compagnon m'avertit qu'il fallait payer une tournée aux chiffonniers pour se faire un parti dans l'établissement, en cas de dispute. C'est, du reste, l'usage pour les gens habillés en bourgeois. Ensuite vous pouvez vous livrer sans crainte aux charmes de la société⁹. »

Après cette scène d'ouverture positionnant sans ambiguïté le roman de Dumas par rapport à son illustre intertexte, le récit n'hésite pas à emprunter maintes

8. Gérard de Nerval, *Les Nuits d'octobre*, Paris, GF, 1990, p. 100.

9. *Ibid.*

péripéties aux *Mystères de Paris*. Entraîné par Rigolette au bazar du Temple pour acheter des quoi installer les Morel dans leur nouveau logement, Rodolphe découvre par hasard, dans un secrétaire vendu à la brocante, un brouillon de lettre lui révélant un noir forfait du notaire Ferrand (p. 480) ; de même, le commissionnaire Salvator, préparant la fuite de Justin et de Mina, achète un vieux secrétaire ayant jadis appartenu à sa famille... pour y trouver, dans un tiroir à secret, le testament olographe le rétablissant dans sa fortune, et confondant le notaire qui l'avait spolié (p. 1684). Quant à « l'honnête M. Gérard », il incarne, aux yeux de Jackal, l'idéal du Traître et du Méchant : « Vous seriez un homme véritablement précieux pour un mélodramaturge comme M. Guilbert de Pixérécourt ou un romancier comme M. Ducray-Duminil : quelle vie fertile en incidents que la vôtre, bon Dieu ! quelles scènes poignantes, quelles péripéties palpitantes d'intérêt contient le drame inconnu de votre existence » (p. 2199).

REMANIEMENT DE PERSONNEL

Le succès durable (et mondial) des *Mystères de Paris* tient, notamment, à la manière dont Sue intègre à son dispositif romanesque des types issus des physiologies ou de la littérature panoramique d'époque (le portier, la grisette, le rapin, le gamin de Paris...), ou hérités du passé et promis à un grand avenir (le repris de justice au grand cœur, l'assassin converti, la prostituée chaste-et-flétrie). Dès lors, le remaniement du personnel romanesque qu'opère Dumas accuse et concentre les enjeux de sa réécriture.

Nombreux sont les clin d'œil et les parallélismes, dont Claude Schopp donne une liste indicative en invitant à noter « des parentés entre [...] Rodolphe/prince de Gerolstein et Salvator/marquis de Valgeneuse, entre le Chourineur et Jean Taureau, entre Fleur-de-Marie (qui semble inspirer le roman non écrit de Fragola) et Rose-de-Noël, entre la Chouette et la Brocante, entre les notaires » (Postface, p. 2718) – parallélismes auxquels il faut ajouter, avec Lise Dumasy, l'écho onomastique qui lie Fragola à Rigolette. Ces doublets, les plus apparents, ne sont pas les seuls ; la belle et chaste danseuse Rosanha, qu'aime le duc de Reichstadt, s'appelle Rose-des-Anges (p. 755), et les sobriquets en usage dans les bas-fonds des *Mystères* se retrouvent, dans les *Mohicans*, dans le sous-prolétariat (le père La Gibelotte) ou chez les petits malfrats à la solde de Jackal (le chacal), parmi lesquels l'on rencontre « Longue-Avoine, Brin-d'Acier, Maillochon » (p. 1306)... non sans jeux de mots et traits d'humour : Vol-au-Vent trouve la mort en tombant du toit de la maison où il se tenait en embuscade !

Certains effets de parallélisme, pour être plus discrets, n'en sont pas moins efficaces. La fin des *Mystères de Paris* met en scène l'attachante personnalité de Fortuné Gobert, dit Pique-Vinaigre, un professionnel du récit qui met en abyme, dans le roman, les (vertueux) usages de la fiction que suggère l'œuvre : « Pique-Vinaigre remplissait, à la satisfaction générale de ses compagnons de prison, le métier de conteur [...] Pique-Vinaigre excellait donc dans ce genre de récits héroïques où la faiblesse, après mille traverses, finit par triompher de son persécuteur. Pique-Vinaigre possédait en outre un grand fonds d'ironie qui lui avait valu son sobriquet, ses reparties étant souvent sardoniques ou plaisantes » (p. 967-968). De son côté, la fine équipe de Jackal, composée d'ex-galériens et de délinquants spécialisés dans tous les domaines, compte un « homme de lettres » manqué, un « écrivain consommé » qui prouve son talent en racontant l'histoire intitulée « Le Lierre et l'ormeau » (p. 994) – ce récit enchâssé, centré sur le personnage fascinant et ambigu de Gabriel, « l'Ange du bagne », n'a rien de l'édifiante autobiographie de Pique-Vinaigre, non plus que des contes de fées dont il régale son auditoire de prisonniers...

À examiner les modifications qu'opère Dumas dans sa réécriture des *Mystères de Paris*, deux constantes s'imposent (Claude Schopp et Lise Dumasy l'ont noté). D'une part, certains personnages particulièrement noirs dans le récit de Sue sont transfigurés dans les *Mobicans*. L'horrible Maître d'école, déclassé qui roule dans le crime le plus abject, a pour double angélique le vertueux et pur Justin, maître d'école tout dévoué à sa famille et à son amour pour Mina ; la terrible Chouette, sa comparse qui martyrise l'enfance de Fleur-de-Marie, a pour sœur de lumière La Brocante, quelque peu sorcière par sa laideur, son métier de revendeuse et ses relations interlopes, mais mère aimante et attentive pour la petite Rose-de-Noël qu'elle a recueillie ; son fils Babolin est plus proche de Gavroche que de l'inquiétant Tortillard.

Un détail s'avère particulièrement significatif. Dans *Les Mystères de Paris*, Sue présente l'intéressante (et inattendue) profession de ravageur, à laquelle s'adonne de père en fils la famille des Martial : « S'avançant dans l'eau aussi loin qu'il peut aller, le ravageur puise, à l'aide d'une longue drague, le sable de la rivière sous la vase ; puis le recueillant dans de grandes sébiles de bois, il le lave comme un minerai ou comme un gravier aurifère et en retire ainsi une grande quantité de parcelles métalliques de toutes sortes, fer, cuivre, fonte, plomb, étain, provenant des débris d'une foule d'ustensiles. / Souvent même les ravageurs trouvent dans le sable des fragments de bijoux d'or et d'argent apportés dans la Seine » (p. 707, chapitre « L'île du ravageur »). Et le romancier de préciser que, malgré leur nom

« formidable », ces chiffonniers de la Seine sont d'honnêtes et paisibles travailleurs... ce qui ne l'empêche pas, dès la page suivante, de dévoiler les activités criminelles des Martial, « pirates d'eau douce » bien plus que ravageurs. Dumas reprend ce terme évocateur, pour l'appliquer à Croc-en-Jambe : « Croc-en-Jambe était évidemment, non pas un chiffonnier proprement dit, comme aurait pu le faire croire la lanterne posée sur la table, et l'instrument qui lui avait valu le nom caractéristique de Croc-en-Jambe : mais un individu appartenant à une variété de l'espèce, et que l'on appelait *ravageurs*, du nom de leur industrie, qui consistait, non à fouiller dans les tas d'ordures, mais à ravager, avec la pointe de leur croc, l'entre-deux des pavés du ruisseau » (p. 35). Cette pittoresque silhouette, qui signe une époque, ne basculera jamais, dans les *Mohicans*, du côté de l'illégalité ou du crime.

De fait, et c'est là l'autre logique remarquable réaménageant le système des personnages, aucune figure du mal, si noire soit-elle, n'apparaît comme complètement irrécupérable, à l'exception de « l'honnête M. Gérard » et du perfide et incestueux comte Rappt ; or, ces scélérats accomplis appartiennent aux élites bourgeoise et aristocratique : il n'y a pas, en revanche, de « mauvais pauvre » (c'est le titre du chapitre des *Misérables* présentant les manœuvres de Thénardier-Jondrette). Le sens idéologique de la dichotomie est clair, là où Sue préférerait une neutralisation axiologique plus usitée dans le roman populaire.

La figure rayonnante de Salvator, le justicier (presque) tout-puissant qui domine le roman et articule l'ensemble du système des personnages, apparaît comme une déclinaison du prince Rodolphe ; il apparaît comme tel à ses amis : « Pardieu ! monsieur Salvator, reprit Ludovic, je ne suis pas fâché de vous voir dans l'exercice de vos fonctions ! / Il ne me faut rien moins que cela, je vous le proteste, pour que je ne persiste pas à vous croire un prince déguisé » (p. 869) ; la fin de l'entrevue accentue la double allusion aux *Mystères* et à *Monte-Cristo* : « Au revoir, seigneur commissionnaire ! comme on dit dans les *Mille et une nuits* ; car j'en reviens à ma première idée : décidément, vous êtes un prince déguisé » (p. 872). Mais ce Rodolphe revisité propose une version démocratisée du surhomme. Au lieu de superviser l'action en procédant par délégation, il partage ses pouvoirs avec ses proches et ses amis. Ainsi, c'est Jean Robert qui, dans la scène d'ouverture, doit son assurance à « une pratique savante de la boxe et de la savate combinée par un professeur alors inconnu, mais dont le nom devait acquérir plus tard une grande célébrité » (p. 40 – Pétrus, lui aussi, est « maître en bâton et en savate », p. 41). Dans le domaine de l'enquête et de la traque criminelle, Salvator a pour

indispensable allié Jackal, dont le rôle annonce la naissance imminente du roman policier : « En profondeur ces deux personnages sont liés : ils ont les mêmes qualités de pénétration, et la même connaissance profonde des événements. Ce sont les deux seuls personnages du roman à être sur le même niveau herméneutique ¹⁰. » Enfin, le roman de la réparation et de la vengeance a pour héros le chien Brésil-Roland, croisement canin de Monte-Cristo et de Rodolphe qui saura, lui, retrouver Rose-de-Noël avant qu'elle ait subi l'irréparable.

Cette vocation solidaire s'explique par la modification la plus radicale apportée au personnage : « [Salvator] n'est pas déguisé en ouvrier, mais appartient au peuple, par son origine (il est le fils, bâtard, d'une aristocrate, et d'une femme du peuple) comme par sa vie (il ne s'aventure pas, déguisé, dans les lieux populaires, mais vit au milieu du peuple, en exerçant le métier de commissionnaire, même s'il se révélera par la suite capable de pénétrer dans tous les milieux) ; enfin il l'emporte moins par la force pure, comme Rodolphe (force qu'il possède néanmoins, comme Jean Robert) que par l'esprit : il domine Jean Taureau et la foule par une autorité morale qui signale en lui, certes, un être d'exception, mais qu'il a assise en secourant et en éclairant le peuple au sein duquel il vit ¹¹. » Ce peuple, note Lise Dumasy, est un peuple de travailleurs lucide, en voie d'émancipation et prêt à prendre en main son propre destin ; sans doute est-ce la raison pour laquelle Dumas refuse d'inscrire dans son texte le clivage de l'argot, assimilant classes laborieuses et classes dangereuses : la parole du peuple est familière, volontiers imagée, voire marquée par les accents régionaux (la « cholie chanchon » auvergnate que fredonne Toussaint p. 1647), mais jamais enfermée dans l'enfer linguistique de l'abjection et du crime. Cette émancipation en cours se marque par deux rapports différents au récit. Dans *Les Mystères de Paris*, le peuple est destinataire (et éventuellement producteur) de fictions relevant de la pastorale (efficace sur Fleur-de-Marie ou sur la Louve) ou du conte de fées (chez les prisonniers qui écoutent Pique-Vinaigre) : genres simples, presque naïfs, d'inspiration enfantine. Chez Dumas au contraire, le peuple est dépositaire de l'histoire de la nation, et, rappelle Salvator, garde sous l'habillage légendaire « la mémoire vengeresse des trahisons » (p. 227) : indice du passage à un usage adulte et citoyen du récit.

Cette promotion narrative du peuple est sensible dans le quatuor féminin qui fait pendant aux trois mousquetaires de l'art dont Salvator serait le d'Arta-

10. L. Dumasy, « *Les Mohicans de Paris*, ou comment être romantique sous le second Empire », art. cité, p. 221.

11. *Ibid.*, p. 215.

gnan. À elles quatre, Fragola, Carmélite, Lydie et Régina réunissent le pouvoir du surhomme manière Monte-Cristo :

En s'appuyant les unes sur les autres, peut-être eussent-elles obtenu par leurs tenants et aboutissants ce qu'un congrès de diplomates n'eût pu obtenir.

Et, en effet, à elles quatre, placées sur les quatre échelons ascendants ou descendants de la société, elles tenaient les clefs de l'édifice social tout entier : la cour, l'aristocratie, l'armée, la science, le clergé, la Sorbonne, l'Université, les académies, le peuple, que sais-je ?

Leurs clefs allaient à toutes les serrures, ouvraient toutes les portes ; à elles quatre, elles représentaient le pouvoir suprême, illimité, absolu (pp. 1506-1507).

Or, c'est avec Fragola, issue du peuple, que vit Salvator. Significativement, le « roman de Fragola » n'est qu'ébauché dans *Les Mohicans*, alors que l'histoire de ses amies fait l'objet de récits enchâssés remontant à leur enfance ; tout au plus devine-t-on que, comme Fleur-de-Marie, l'orpheline a connu la menace de la misère et de la prostitution. Or, contrairement à la fille de Rodolphe, Fragola sait échapper à son statut de victime, et se montre solidaire non seulement de ses proches, mais aussi des victimes souffrantes d'un monde mal fait ; c'est elle qui obtiendra pour Dominique Sarranti l'audience décisive auprès du roi, après la condamnation à mort de son père. Le quatuor féminin figure, à sa manière, la pleine accession du peuple à la scène romanesque : quoique en retrait, la figure de Fragola s'impose comme compagne de Salvator, et son amie Carmélite, élevée dans une pauvreté digne, s'élève par son talent de cantatrice au rang d'artiste de premier plan (comme Jean Robert et Pétrus).

DES *MYSTÈRES* RÉPUBLICAINS ?

En ouvrant son propre roman sur une réécriture de la scène au tapis-franc devenue emblématique des *Mystères de Paris*, Dumas élabore un dispositif critique qui vise à la fois les méthodes d'investigation proposées par Sue pour enquêter sur les bas-fonds, et ses procédés narratifs d'exposition ou de mise en intrigue. Dans *Les Mohicans*, la visite au tapis-franc constitue un modèle réduit de descente aux enfers, figurant la catabase par laquelle l'écrivain réaliste plonge de plus en plus profondément dans les cercles successifs de la misère et du crime. Les trois amis soulignent d'ailleurs le lieu commun, et son inversion spatiale (laquelle reflète la distribution socio-économique des immeubles d'alors) :

« Oh ! oh ! dit Jean Robert, qui était monté le premier, et qui avait poussé la porte, il paraît que l'enfer de Bordier est tout le contraire de l'enfer de Dante : plus on monte, plus on descend.

- Eh bien, qu'en dis-tu ? demanda Pétrus.
- Je dis que ce n'était qu'horrible, mais que cela devient curieux.
- Montons toujours, alors ! reprit Pétrus.
- Montons ! approuva Ludovic.

Et les trois jeunes gens reprisent leur ascension par l'escalier, de plus en plus dégradé et de plus en plus étroit (p. 28).

Au quatrième étage, le dernier cercle de la damnation sociale, les trois amis pénétrèrent dans un espace symboliquement étouffant : la salle est très basse de plafond, obligeant les hôtes à se découvrir voire à courber la tête, et l'air y est irrespirable. On y trouve des hommes du peuple qui, malgré les fêtes du carnaval, ne sont pas déguisés et portent la blouse ou le sarrau de travail. L'entrée des trois amis apparaît donc comme une double incongruité (Pétrus et Ludovic sont costumés, Jean Robert très soigneusement vêtu en bourgeois) ; les intrus affichent en outre une supériorité vaguement condescendante : « Nous serions ici comme des princes » (p. 30) – des Rodolphe romantiques venus visiter quelque zoo humain. Rien d'étonnant à ce que la décision d'ouvrir une fenêtre soit prise sans consulter les habitués du lieu...

Le déclenchement de la dispute entre les trois amis et les travailleurs déjà attablés montre des clivages linguistiques très différents de ceux qu'on trouve chez Sue. Dans *Les Mystères de Paris*, les hôtes du tapis-franc parlent argot, tout comme Rodolphe en habit d'ouvrier ; cet usage assimile d'emblée les classes laborieuses aux classes dangereuses. Chez Dumas, les habitués de Bordier parlent un français populaire mais non argotique, cependant que Ludovic leur adresse la parole dans une langue affichant volontairement sa supériorité sociale et son autorité en matière de savoir (en l'occurrence, le médecin prêche l'hygiénisme bourgeois alors en plein essor). Ouvrir la fenêtre, c'est assainir le bouge, à tous les sens du terme :

L'atmosphère, pour ne pas être nuisible aux poumons d'un honnête homme, doit se composer de 75 à 76 parties d'azote, de 22 à 23 parties d'oxygène, et de 2 parties d'eau, un peu plus, un peu moins.

- Dis donc, Jean Taureau, interrompt à son tour un des quatre hommes en blouse, je crois qu'il te parle latin ?

- Bon ! alors , moi, je vais lui parler français.
- Et s'il ne comprend pas ?
- On bâchera, alors !... (p. 33).

Les dernières tentatives de négociation menées par Jean Robert marquent, après cette désastreuse entrée en matière, l'échec de toute conciliation entre les groupes sociaux en présence : l'Hercule populaire appelle ironiquement l'écrivain « mon prince », et refuse de voir dans l'analogie de leurs noms (Jean Taureau, Jean Robert) la promesse d'une possible fraternité (p. 41). La bagarre qui s'engage alors prend des allures d'insurrection et de guerre des classes – mais inversée, puisque ce sont les bourgeois qui bousculent les règles en usage au tapis-franc ; Jean Taureau, défenseur de l'ordre, ordonne de fermer la fenêtre « comme s'il adressait à des révoltés une troisième sommation » (p. 33), cependant que les assiégés répondent par le cri « Aux barricades ! » « qui n'avait pas été poussé une seule fois dans les rues de Paris, depuis la fameuse journée à laquelle ce système de défense a donné un nom historique » (p. 44). Les futurs héros de Juillet manquent de se fourvoyer dans un combat qui n'est pas le bon – et où ils ont bien des torts.

Après avoir rétabli la situation et ramené le calme, Salvator explique à Jean Robert pourquoi la méthode Rodolphe, outre qu'elle comporte une très réelle agression symbolique, n'a aucune réelle efficacité pour enquêter sur la vie réelle des travailleurs : « Étudiez l'homme chez lui ; à son atelier, s'il est peintre ; à son bureau, s'il est négociant ; dans son cabinet, s'il est ministre ; sur son trône, s'il est roi ; à son échoppe, s'il est savetier ; mais pas au cabaret, où il arrive fatigué, et d'où il sort ivre ! » (p. 61).

En lieu et place de cette méthode trompeuse d'investigation, Salvator propose à l'écrivain de prendre le hasard comme scénariste, et de transformer en objet romanesque les drames quotidiens qui tissent la vie des humbles, des obscurs, des anonymes ; en suivant le premier passant croisé dans la rue, on ébauche une histoire, on amorce une intrigue – dans *Les Nuits d'octobre*, Nerval voyait là le véritable réalisme : « Qu'ils sont heureux les Anglais de pouvoir écrire et lire des chapitres d'observation dénués de tout alliage d'invention romanesque ! [...] Le roman rendra-t-il jamais l'effet des combinaisons bizarres de la vie ? Vous inventez l'homme, – ne sachant pas l'observer¹². » Formule que Dumas pourrait retourner contre *Les Mystères de Paris*... Entre flânerie (paradigme 1827) et proto-repor-

12. G. de Nerval, *Les Nuits d'octobre*, *op. cit.*, p. 78.

tage (qui émerge sous le second Empire), le mode d'investigation pratiqué par Salvator refuse le voyeurisme comme le terrorisme de la bienfaisance propre à maints enquêteurs sociaux ; après avoir surpris la voix déchirante du violoncelle de Justin, c'est au jeune homme lui-même que les deux amis demanderont son histoire.

Cette conception solidaire de l'enquête s'explique par le rôle qu'ambitionne Salvator : non seulement sauver les pitoyables victimes qu'écrase une société féroce-ment inégalitaire (le prince Rodolphe excelle en la matière), mais aussi les rendre capables de prendre en main leur destin. Ce qui suppose de rompre avec la résignation passive prêchée par l'Église aux masses (« Heureux les pauvres », « Les premiers seront les derniers »). L'histoire de Salvator lui-même, qui fait l'objet d'une analepse, en témoigne : né marquis de Valgeneuse par son père, il se voit tout à coup, à la mort de celui-ci, spolié de son héritage, chassé de sa famille et réduit à vivre de son travail. Alors que le jeune homme, tombé dans la misère, ne songe plus qu'au suicide, il est rappelé à la vie par un sermon prononcé par l'abbé Dominique sur (contre) la résignation : « Dans tous les malheurs qui viennent des hommes, comme ambitions déçues, fortunes ruinées, projets avortés, il disait : / "Réagissez contre la mauvaise fortune, mes frères ! Relevez-vous, forts de votre confiance dans le Seigneur, de votre droit et de vous-mêmes ; engagez la lutte, et soutenez le combat ! La résignation est une lâcheté !" » (p. 272). Parole qui décide de la destinée de Salvator ; le voilà transfiguré en justicier – et en militant républicain : nul hasard si Dominique, apprend-on incidemment, est un jacobin...

La même transfiguration s'opère, dans le récit, sur le personnage de Justin, dont l'histoire ouvre l'intrigue proprement dite. Au début, le jeune homme, pure et pâle figure du dévouement, est « mélancolique et résigné comme sa musique » (p. 91) ; vivant dans une quasi-indigence avec sa mère et sa sœur, il épuise ses forces pour faire vivre sa famille, sans plus d'amertume ou de révolte que le « bon ouvrier » Morel dans les *Mystères de Paris*. À ce stade, il n'a pas encore accédé au plein statut de personnage de roman ; c'est Salvator qui prend en main les recherches pour retrouver sa bien-aimée Mina après l'enlèvement de la jeune fille, cependant que le narrateur juge bon de préciser : « Pour ceux de nos lecteurs auxquels le caractère du maître d'école, empreint d'une apparente faiblesse, a semblé ne pas mériter tout l'intérêt qu'il inspire à Salvator, à Jean Robert et à nous-même, nous dirons que cette résignation qui, au premier abord, a pu paraître un manque d'énergie, nous paraît, à nous, au contraire, une des belles formes de

la force » (p. 540). Axiome que vérifie la suite du récit, lorsque le jeune homme est converti par Salvator au militantisme républicain des *carbonari* : « Son cœur, endormi dans les bras de la résignation, cette berceuse céleste, qui, depuis dix-huit siècles, endort l'humanité, tressaillit et se réveilla tout à coup aux mots de fraternité et d'indépendance » (p. 1153).

La portée politique de cette réécriture républicaine des *Mystères de Paris* est explicitement mise en abyme par un certain nombre de contes, de fables et d'apologues qui jalonnent le récit. Fables canines, d'abord, importantes dans un roman qui compte le chien Brésil-Roland parmi ses héros : les chiens de La Brocante, tyrannisés par les caprices du favori en titre Babylas, fomentent contre lui d'incessantes conspirations – bien en vain, car Babylas jouit de la despotique protection de sa maîtresse, armée d'un balai et d'un martinet (p. 1694)... Gibassier, lui-même propriétaire d'une chienne supérieurement dressée¹³, donne la morale de cette chronique riche en rebondissements : « Il en est des chiens comme des enfants [...] En s'y prenant de bonne heure, on peut faire des uns comme des autres absolument tout ce qu'on veut, c'est-à-dire les rendre à volonté de bons ou de mauvais sujets, des saints ou des scélérats, des idiots ou des intelligents » (p. 1717). Morale dont les implications ne se limitent pas à l'éducation canine...

Autre fable, celle-ci plus explicite. Les *carbonari* parisiens ont convenu d'un signal secret, indiquant à leurs chefs que le moment est venu de passer aux actes ; ce signal consiste en une mini-révolution foraine, déclenchée sur les tréteaux d'une parade jouée tous les après-midi à heure fixe. L'intrigue de la pièce est limpide : le bourgeois Cassandre, aussi bête que vaniteux, tente de piéger le naïf Gille, lequel désire entrer à son service comme domestique ; lorsque Gille découvre ses mensonges, le maître le renvoie brutalement sans le payer autrement que d'un magistral coup de pied au derrière. Or, au jour dit, le dénouement s'inverse, et Gille prend sa revanche : « La parade devait finir là, et déjà Cassandre saluait respectueusement le public, lorsque Gille, qui semblait méditer une grande résolution, en voyant Cassandre incliné, prit tout à coup son parti, et répondit en allongeant à celui-ci un coup de pied qui l'envoya au milieu des spectateurs » (p. 960).

Ce coup de pied vengeur d'un peuple exploité et humilié, la révolution de 1830 l'enverra à Charles X. Escamotée après les journées de Juillet, la Répu-

13. Gibassier parvient à pénétrer chez la Brocante en envoyant sa chienne Caramelle séduire Babylas... c'est la tactique de Rodolphe envoyant la belle Cecily chez le libidineux notaire Jacques Ferrand !

blique reconquise en 1848 vient, en 1854, d'être une fois de plus assassinée ; mais la répression brutale après le coup d'État, ou l'éclat de la Fête impériale, ne doivent pas faire oublier aux puissants la mémoire historique enfouie dans le cœur du peuple, et toujours prête à déclencher une insurrection au nom du droit bafoué : « Tel traître, que les rois ont réhabilité et couvert de cordons, à qui l'aristocratie a ouvert ses portes, que la bourgeoisie salue en passant, est toujours un traître pour le peuple : son nom, redevenu un nom d'homme pour le reste de la société, est toujours pour le peuple un nom infâme, un nom maudit, un nom de traître, enfin ! » (p. 227). L'avertissement est explicite, lancé à ce Napoléon-le-Petit qui a exilé aussi bien l'auteur des *Mystères de Paris* que le futur romancier des *Misérables* (titre initial : *Les Misères* – rappelons que la titrologie anglo-saxonne des romans urbains affectionne la formule *Mysteries and Miseries*).

À la lumière des catastrophes socio-politiques de Juin 1848 et de Décembre 1851, *Les Mohicans de Paris* engagent un dialogue intertextuel serré avec *Les Mystères de Paris*. Tout en rendant hommage à l'œuvre fondatrice du romancier exilé, Dumas opère un infléchissement sensible portant à la fois sur les procédures romanesques de l'enquête sociale, la représentation des classes populaires dans le récit, et les usages idéologiques de la fiction – avec, en sourdine, deux questions pressantes posées par l'actualité : comment échapper aux apories du réformisme humanitaire qui a perdu la seconde République ? comment refonder la légitimité de la littérature à penser le social ?

La teneur républicaine du discours romanesque s'inscrit exemplairement dans la trajectoire que Dumas offre à ses personnages. À la fin des *Mystères de Paris*, Fleur-de-Marie réintégrée dans le palais de son père meurt du remords et du désespoir que lui inspire son passé ; les autres personnages reviennent à leur point d'équilibre initial, sans quitter leur groupe social d'origine ni aspirer à le faire : l'ordre est rétabli, quoique la bienséance ait exigé de sacrifier l'ex-Goualeuse qui, devenue princesse Amélie, a perdu son goût et son talent pour le chant. Au contraire, dans *Les Mohicans*, Carmélite, quoique désespérée d'avoir été séduite par le léger Camille et résolue à mourir avec son bien-aimé Colomban, devient une très grande cantatrice après son suicide manqué : nulle flétrissure que ne puisse racheter la souffrance, nulle souffrance que le talent ne puisse transmuier en œuvre d'art.

Au-delà de ce parallélisme évocateur, les logiques romanesques des *Mohicans* condamnent sans appel les élites de la Restauration comme les classes montantes qui prendront le pouvoir en Juillet 1830 : le mariage de Régina avec

UNE RÉÉCRITURE CRITIQUE DES *MYSTÈRES DE PARIS* : *LES MOHICANS DE PARIS*

le comte Rappt est un inceste, et voue la jeune femme à la stérilité ; M. de Marande est impuissant, et ne pourra pas donner d'enfant à son épouse Lydie ; quant au suicide de Colomban, l'amant trahi de Carmélite, il montre l'exténuation historique de l'ancienne aristocratie féodale à laquelle appartient la famille du jeune homme – son nom et sa race meurent avec lui. Le roman de Fragola, lui, est le seul à n'être pas explicitement développé dans le fil du récit ; le lecteur n'apprendra rien de précis ni sur le passé, ni sur l'avenir du personnage (formera-t-elle avec Salvator le seul couple uni et légitime de l'œuvre ?) Ces blancs, ces silences sont – peut-être – le signe de l'accession du peuple à un nouveau rôle dans le roman urbain, et aussi des indécisions ou des flottements que provoque ce positionnement inédit. 

CORINNE SAMINADAYAR-PERRIN

Université Montpellier 3 – RIRRA 21



« Vie à découvert et opérations en grand » : les mystères de province et *Les Mystères de Paris*



Le succès sans précédent des *Mystères de Paris* a non seulement donné lieu à de multiples traductions et réécritures à l'étranger, mais encore ouvert la voie au développement d'un corpus provincial. Entre 1845 et 1900, nous pouvons recenser une vingtaine d'ouvrages publiés sous un titre composé selon le modèle fixé par Eugène Sue, « Mystère de » plus « nom de ville » de province. Et cet inventaire néglige probablement un continent de textes publiés sous un titre semblable dans divers périodiques locaux. Si assurément l'intérêt le plus fort et le plus contemporain de l'étude du phénomène que constitue la fortune des *Mystères de Paris* réside dans sa dimension internationale, pour autant ce corpus des « mystères de province » présente des enjeux spécifiques qui éclairent à la fois la façon dont la matrice romanesque élaborée par Sue est réinvestie et la façon dont les écrivains entendent s'en emparer pour saisir les réalités de la ville moderne. Il s'agira ici de comprendre ce que recouvre le réinvestissement provincial de la notion de « mystère », à partir de deux questions simples : a-t-on affaire, derrière cette récupération d'une forme de titre, à une récupération du modèle établi par *Les Mystères de Paris* à la ville provinciale ? quelles sont les modalités et enjeux de telles adaptations ¹ ?

On peut distinguer, en fonction des ambitions que se fixe chaque ouvrage, quatre catégories de « mystères de province », chacune thématissant fortement

1. Ce travail doit beaucoup aux échanges qui ont alimenté le séminaire du RIRRA 21 (Université Montpellier III) sur les « Mystères urbains » (animé par Marie-Ève Thérenty et Helle Whalberg), et je tiens à remercier chaleureusement ici tous ses membres pour leur aide.

des enjeux dont le titre a été investi depuis le théâtre médiéval jusqu'à Eugène Sue : la représentation du sacré ; l'exploration du réel de la ville contemporaine ; la fiction romanesque alimentée et dynamisée par des secrets et des rebondissements. Le roman de Sue tire sa force, on le sait, précisément de l'articulation de ces trois dimensions, répondant comme totalement au programme fixé par le titre : exploration des bas-fonds de la ville au moyen d'une intrigue d'une complication infinie mettant en scène, selon la formule de Karlheinz Stierle, « un jeu entre Dieu et le Diable, dont le monde entier est l'enjeu ² ».

Une première catégorie d'ouvrages de notre corpus est formée de travaux documentaires ou polémiques : *Les Mystères de la Salette*, par Napoléon Roussel (1848) ou *Les Mystères de Lourdes et de la Salette, miracles dévoilés*, par Jules Girard (1874) portent évidemment sur un examen des miracles, particulièrement celui qui fit beaucoup de bruit en 1846 autour de l'apparition de la Vierge à deux enfants en Isère. Œuvre d'une part d'un pasteur protestant et de l'autre d'un républicain ardent pourfendeur de superstitions, ces textes ne relèvent pas d'une exploration particulière de lieux provinciaux au moyen de la fiction. La ville n'est pas leur souci et ils concernent donc seulement de façon lointaine notre réflexion : ils nous rappellent cependant fortement qu'au cœur du projet porté par l'investissement des « mystères » d'un lieu réside l'ambition de comprendre et représenter le sacré.

Une seconde catégorie réunit des récits historiques rappelant un épisode fameux de l'histoire locale. *Les Mystères de Jumièges*, par Raoul de Navery ³, se présentent comme une version romancée de l'épisode historico-légitime des « énervés de Jumièges ⁴ ». Raoul de Navery prétend ainsi corriger les errements des « historiens et légendaires » qui ont jusqu'alors situé cette affaire de conspiration et de châtement terrible sous le règne de Clovis II. *Les Mystères de Belfort*, grand roman historique par Georges Spitzmuller ⁵, s'occupent quant à eux de

2. Karlheinz Stierle, *La Capitale des signes : Paris et son discours*, Maison des Sciences de l'Homme, 2002, cité par Judith Lyon-Caen dans son édition des *Mystères de Paris*, Gallimard, 2009, p. 1296.
3. *Les Mystères de Jumièges*, Raoul de Navery (pseud. Mme E. Chervet), Paris, librairie Ch. Delagrave, 1883.
4. Les « énervés de Jumièges » est le nom que l'on donne à un épisode reconnu comme légendaire de l'histoire du règne de Clovis II : deux fils de ce roi auraient, durant son voyage en Terre Sainte, tenté de se soulever. Le châtement infligé aux conspirateurs donne son nom à la légende : les nerfs des jambes sont brûlés, laissant les deux hommes handicapés.
5. *Les Mystères de Belfort*, grand roman historique, Georges Spitzmuller, Belfort, imprimerie de J. Spitzmuller, 1892.

reconstituer fidèlement l'épisode de la conspiration républicaine de Belfort de 1822. L'avant-propos justifie le projet comme visant à corriger l'effacement progressif, depuis les événements de 1870-1871, de ce moment essentiel dans la mémoire collective des belfortains : « La génération actuelle ignore presque complètement cette page de l'histoire locale », écrit Spitzmuller, « c'est cette lacune que nous avons essayé de combler ⁶. » Ces ouvrages se tiennent évidemment à la frontière entre histoire et roman. Ici, l'idée portée par le mot-programme de « mystères » se trouve annexé au projet informatif qu'il porte, corriger les erreurs des historiens là, redresser la mémoire collective, ici, se nourrissant des travaux d'histoire locale dont il s'agit de faire la synthèse.

On retrouve ce projet revendiqué dans la troisième catégorie d'ouvrages composant le corpus, mais de façon plus équivoque et complexe, à la fois du fait de l'ancrage dans le contemporain et du fait d'une articulation bien plus problématique entre la fiction et la part documentaire. Cette troisième catégorie de « mystères » constitue le cœur de notre objet d'études, ce sont les textes se donnant le plus explicitement à lire comme des réécritures des *Mystères de Paris*, des transpositions provinciales de la matrice parisienne : *Les Mystères de Rouen*, par Octave Féré (1845), de *Marseille*, par Émile Zola (1867), de *Nancy*, par Victor Verneuil (1845), de *Lille*, par Jean-Baptiste Najiac (1875), de *Lyon*, par Francis Linossier (1856). Il s'agit, comme chez Sue, d'inventer une fiction haletante qui autorisera une exploration des réalités modernes de la ville. Le terme « mystères » dans le titre désigne donc d'une part la mise en œuvre de l'intrigue, sur le modèle du roman-feuilleton, fondée sur l'exploitation des rebondissements, des secrets et des effets de suspens ; d'autre part elle désigne la part herméneutique ou simplement documentaire liée ou ajoutée à la fiction.

Enfin, il faut intégrer une quatrième catégorie d'ouvrages, apparemment périphériques à notre sujet : il s'agit de romans dont le titre ne contient pas un nom de ville de province mais un nom de lieu parisien spécifique, nous retenons ici par exemple *Les Mystères de Clamart*, par C. Monterel (1881), et *Les Mystères de Bicêtre*, par Pierre Zaccone (1878). Romans « parisiens » en apparence, leur intégration au corpus se justifie par le fait que l'action est située largement en-dehors de Paris, dans les petites villes de Dordogne pour l'un, à Saint-Étienne, pour l'autre. Ces romans sont intéressants en ce qu'ils fonctionnent sur une dynamique de mise en relation province/Paris. Le lieu parisien élu pour sa charge sensationnelle et symbolique (la morgue de l'hôpital de Clamart

6. Georges Spitzmuller, *Les Mystères de Belfort*, « Avant-propos », éd. cit., 1892, p. 5.

ou la maison d'aliénés de Bicêtre) fait office en fait de point de chute, de lieu de concentration. Ce lieu est celui vers lequel l'action tend, mais depuis des points variés, parisiens ou provinciaux. La province y est fonctionnelle, de même Paris : nous avons affaire à des romans-feuilletons entièrement absorbés par l'action et l'intrigue, sans ambition affichée de dévoilement de réalités urbaines ou sociales. Ici, clairement, la notion de « mystère » ne désigne plus que la part romanesque, voire la technique de narration : la complication extrême de l'intrigue et l'organisation systématique du récit sur un jeu de rétention et de dévoilement plus ou moins spectaculaire de l'information.

PROVINCE ET MYSTÈRE

Les titres qui nous intéressent prioritairement afin de comprendre les modalités d'adaptation et de réinvestissement du modèle parisien aux villes de province sont donc ceux de Rouen, Lyon, Marseille, Lille ou Nancy. C'est pourtant dans *Les Mystères de Clamart* que l'on trouve de la façon la plus limpide une première forme de problématisation de l'opposition Paris/province et des contraintes romanesques afférentes. Le narrateur, à deux reprises, oppose la province, espace transparent, à Paris, espace opaque autorisant mystères et secrets. La première occurrence porte sur les gens ruinés, ce « monde interlope » qui « ne peut résister longtemps à la vie à découvert que l'on mène dans les petites villes et qui regagne bien vite les capitales où les coudées sont franches et où l'on peut opérer en grand » ; la seconde occurrence apparaît à propos d'un prince et d'une princesse victimes du scandale pour qui la vie devient impossible dans « ce milieu de province où la vie est à découvert, où l'existence de chacun fournit son contingent à la conversation des oisifs ⁷ ». Ces quelques réflexions permettent de soulever une première interrogation : comment faire des lieux de la province un matériau romanesque et, particulièrement un matériau de roman à mystères, si, de fait, tout y est public et transparent ? Monterel rejoint ici ce que Balzac écrivait dans le préambule d'*Eugénie Grandet* en 1833. Suggérant que les « peintres littéraires ont abandonné les admirables scènes de la vie de province », non par « dédain, ni faute d'observation » mais peut-être par « impuissance », Balzac cible les contraintes particulières que représente l'écriture de la province contre celle de Paris :

7. C. Monterel (pseud. de Clément Clament), *Les Mystères de Clamart, grand roman dramatique*, La Librairie française, 1881, p. 60 et p. 234.

Si tout arrive à Paris, tout passe en province : là, ni relief, ni saillie ; là, des mystères habilement dissimulés ; là des dénouements en un seul mot ; là, d'énormes valeurs prêtées par le calcul et l'analyse aux actions les plus indifférentes. On y vit en public ⁸.

La province pose bien un problème à ce que l'on pourrait appeler le romanesque du roman, mais elle n'est pas pour autant un objet transparent et sans mystère. Du fait de l'absence d'action et de la publicité permanente, la province impose d'inventer le dévoilement de mystères tout intérieurs et gisant dans une réalité commune, étale donc subtile. L'écriture du roman de province relève bien, pour Balzac, du creusement d'un mystère particulier, bien différent de celui de Paris : « sonder une nature creuse en apparence » permettra d'« initier à un intérêt presque muet, qui gît moins dans l'action que dans la pensée ⁹ ». Il augmente d'ailleurs, indirectement, notre répertoire de titres de mystères de province en 1843 puisqu'il a republié *Albert Savarus* (sous le titre de *Rosalie*) dans un recueil collectif précisément intitulé *Les Mystères de province* ¹⁰. Pour Balzac, donc, la vie de province recèle des mystères d'une nature particulière auxquels le roman, s'il se sépare de ses réflexes parisiens, peut initier le lecteur.

Or, que ce soit dans *Les Mystères de Clamart*, où l'on s'empresse justement de quitter la province pour opérer en grand ou à couvert, ou dans *Les Mystères de Lyon, Rouen, Lille* ou *Marseille*, il n'est certainement pas question d'entendre un régime nouveau de romanesque, en-dehors du modèle parisien. Hormis quelques signes ou remarques incidentes tendant à mettre en scène une transparence particulière de la ville de province, par exemple sur la représentation de la rumeur ¹¹, nos auteurs tiennent au fond pour acquis que la grande ville de province est un réservoir potentiellement équivalent de mystères et de romanesque que la capitale, et justifie qu'on l'exploite à grand renfort de « *simoun* ¹² » romanesque.

8. Honoré de Balzac, « Préambule des premières éditions d'*Eugénie Grandet* », 1833-1839, *La Comédie humaine*, III, Pierre-Georges Castex dir., Gallimard, bibl. de la Pléiade, 1976, p. 1025-1026.

9. *Ibid.*

10. Balzac publie en effet, en 1843, *Albert Savarus* et *La Muse du département* sous les titres de *Rosalie* et de *Dinah* dans une édition collective d'Henri Souverain intitulée *Les Mystères de province*, par Honoré de Balzac, Charles Ballard, Frédéric Soulié, Alphonse Brot.

11. On pensera par exemple aux premiers chapitres des *Mystères de Marseille* de Zola.

12. Dans le préambule d'*Eugénie Grandet*, Balzac oppose l'atmosphère parisienne, « où tourbillonne un *simoun* », à « la lente action des sirocco de l'atmosphère provinciale ».

L'adaptation du roman parisien au mystère de province passe alors évidemment par la création d'une fiction feuilletonnante, multipliant personnages et intrigues autour de machinations complexes engageant alternativement les fortunes, la pudeur, l'honneur et la progéniture des uns et des autres, à grand renfort d'espionnage, de crimes divers et de renversements de situation. En outre, ces romans de province entendent, au sein ou au moyen de cette fiction romanesque, opérer un travail d'exploration des réalités urbaines. L'enjeu annoncé par le titre est bien de dévoiler un ensemble de mystères qui seraient propres à la ville choisie, et ainsi dévoiler une identité locale particulière. « Un voile, un nuage, couvre l'origine de toute ville », lit-on dans *Les Mystères de Lille*, « nous allons déchirer ce voile, dissiper le nuage qui enveloppe l'enfance de notre chère patrie, et, recueillant les antiques traditions et les vieilles légendes, réunir, à l'aide de ces éléments, les bases de notre histoire locale ¹³ ». Les auteurs des *Mystères de Rouen*, de Lyon, de Nancy se présentent explicitement comme des gens de la ville s'adressant à leurs concitoyens et s'intègrent plus ou moins dans la ville même qu'ils observent, comme le ferait un reporter. « Nous ne faisons que traduire par des faits des observations personnelles ¹⁴ », rappelle périodiquement Francis Linossier dans *Les Mystères de Lyon*, utilisant sans cesse l'expression « notre ville » ; Octave Féré invite, dans le chapitre XXIV des *Mystères de Rouen*, son lecteur rouennais à aller observer un brocanteur « assez curieux pour que, toute affaire cessante, on s'empresse d'aller jouir d'un spectacle aussi généreusement donné gratis à tous les passants ¹⁵ ».

Les moyens mis en œuvre pour faire ce travail de dévoilement des parts spécifiques et mystérieuses du lieu reprennent les procédés mis en place par Eugène Sue. De même que dans *Les Mystères de Paris*, la démarche romanesque se donne à lire, dès les premières pages, comme une exploration topographique des lieux inconnus de la ville, les romans de province s'appliquent à développer une cartographie de la ville. Notamment, les incipits roulent systématiquement sur le lieu commun de l'entrée dans l'action par la focalisation externe sur une action soit énigmatique soit violente dans un cadre urbain. Ce sera, par exemple, la bagarre entre un jeune homme élégant et une espèce de colosse sur les quais de Saône, pour ouvrir *Les Mystères de Lyon*, la déambulation d'un homme

13. Jean-Baptiste Najiac, *Les Mystères de Lille*, Lille, impr. De Mériaux, 1875, p. 84.

14. Francis Linossier, *Les Mystères de Lyon*, Lyon, Cajani, 1856 [1852-1853], p. 18.

15. Octave Féré, *Les Mystères de Rouen*, Le Mesnil-sur-l'Estrée, éditions PTC, 2009 [1845], p. 166.

au manteau dans le labyrinthe effroyable des bas-fonds de Rouen jusqu'à la rue des Crottes, l'enlèvement d'une jeune fille par un homme d'une trentaine d'années dans le quartier Saint-Joseph de Marseille. L'insistance sur les noms de lieux est permanente et forme une première appropriation simple mais efficace du modèle. Le lecteur est initié aux parts ignorées d'un espace qui est le sien, il est même invité à rencontrer les célébrités contemporaines de la ville, qui se trouvent intégrées à la fiction ou rappelées par des excursus documentaires : vedettes lyonnaises comme Berger, le champion de billard, ou Jacquard, l'inventeur ; liste pléthorique des gens célèbres de la société lilloise à l'occasion d'un bal. Enfin, authentifiant la véracité du contenu, les romans de Lyon ou Lille intègrent un système de notes de bas de pages signalant les sources consultées ou complétant l'information sur les faits réels repris.

Les romans de province reproduisent en outre les dispositifs descriptifs cano- niques développés par les enquêtes sociales, la littérature panoramique ou le roman urbain ¹⁶. La mise en scène d'un regard intrusif, d'abord, aussi bien au plan de la narration (le narrateur ouvre les portes des intérieurs et se pose en observateur) que de la diégèse (multiplication des scènes de surveillance, d'espionnage, de masques). La mise en types, ensuite : nos romans se peuplent sans surprise d'usuriers, de banquiers, de criminels violents au surnom évoca- teur (« Boitoujours », « Belœil », « L'Ours », « Cœur-de-Fer », membres des « L'Association des X » des *Mystères de Rouen* ; « Fier-à-Bras » de Lille ; « Bras- de-Fer » à Lyon...), de jeunes héritières pures dont l'honneur est menacé ou perdu (Henriette de Lyon, Blanche de Cazalis de Marseille, Juliette de Rouen...).

Il est remarquable, toutefois, que l'ensemble des ouvrages rejette l'intégra- tion de l'argot, trait pourtant si constitutif du roman de Sue, et qu'aucun n'en- visage vraiment de restituer les singularités linguistiques des localités étudiées. On a bien quelques lignes de dialogue reproduisant l'accent régional du voyou Fier-à-Bras dans *Les Mystères de Lille* (« Queull' soupe j'te trimp'ros si t'étois seul, Fier-à-Bras est assez fort pour les passer tertous in r'vue, [...] j'te rattraperai tout d'même sans courir, gringalet, te n'perdras rien pour attinde ¹⁷ »), mais c'est sans suite, d'autant que les autres personnages ne le comprennent pas :

– Que dit donc ce chenapan ? fit Georges.

16. Voir l'article de Judith Lyon-Caen, « Savoir, décrire, déchiffrer : les mises en texte du social sous la Monarchie de Juillet », *Revue historique*, PUF, n° 630, 2004, p. 303-331.

17. Jean-Baptiste Najiac, éd. cit., 1875, p. 139.

– C'est quelque soulard en quête d'un gîte, répondit Louis en poursuivant son chemin ¹⁸.

Dans *Les Mystères de Lyon*, Linossier laisse dans l'allusion le recours à l'argot : « Quant à leur langage, c'était celui des bagnes, cet argot auquel Eugène Sue a initié ses lecteurs dans *Les Mystères de Paris* ¹⁹ », ou refuse sans ambiguïtés d'imiter le parler des canuts lyonnais, ainsi que l'indique une note de l'auteur : « Comme le langage de canut n'existe guère aujourd'hui, nous ferons parler au père Lavigne la langue de tous ²⁰ ».

La spécification de la ville choisie se fait alors le plus souvent par comparaison et différenciation avec le modèle parisien. Le tableau général qu'offre Féré des bas-fonds de Rouen livre les raisons du développement du crime dans cette ville : les légions de malfaiteurs y trouvent « des conditions de sécurité et de facilité qu'ils n'auraient pas ailleurs », en outre « le voisinage de Paris » leur permet de se débarrasser de vols plus importants. Rouen apparaît ainsi comme très digne d'un roman sur le modèle des *Mystères de Paris* puisque c'est un des lieux les plus malfamés de France, renfermant « près de deux mille condamnés libérés », faisant fonctionner « une cour d'assise permanente, tandis que, dans certains département, les sessions ordinaires sont plus que suffisantes ²¹ ». Même effort de particularisation, en outre, touchant les types sociaux. Les grisettes de Nancy ne sont pas « sales, obscènes, gourmandes, dépensières » comme « celles des autres villes » mais « laborieuses, douces délicates, généreuses » et pourvues de mille autres qualités qui en font non seulement un « intérêt local » mais encore « européen ²² ». Linossier décrypte longuement les raisons pour lesquelles un type spécifique de « lorette » a pu s'imposer et se multiplier aussi rapidement à Lyon depuis la révolution de 1830. L'importation de ce vice parisien et son adaptation à la sociologie particulière de la ville de province expliquent par exemple que le spectacle des toilettes des dames dans les théâtres parisiens cède la place à une salle médiocre : la lorette lyonnaise « trône au théâtre, éblouissante de parures ²³ », obligeant les honnêtes femmes à s'en distinguer au moyen de toilettes austères.

18. *Ibid.*

19. Francis Linossier, éd. cit., 1856, p. 26.

20. Francis Linossier, éd. cit., 1856, p. 84.

21. Octave Féré, éd. cit., 2009, p. 23-24.

22. Victor Verneuil, *Les Mystères de Nancy*, Verdun, impr. De Lippmann, 1845, p. 74-76.

23. Francis Linossier, éd. cit., 1856, p.196.

LE CONFLIT ENTRE FICTION ET INFORMATION

Les romans de province affirment donc la possibilité d'un décalque local du modèle parisien par leur intégration des deux piliers de l'entreprise matricielle : la fiction mystérieuse à rebondissements, le dévoilement documentaire des envers de la réalité urbaine. Mais de façon très nette, et parfois très laborieuse, on observe dans les romans de province non un travail d'articulation mais de conflit entre fiction et information. Comme par hésitation constante entre deux ambitions contradictoires et non complémentaires, le dévoilement des mystères de la ville semble relever d'un travail de documentation plus ou moins déconnecté de l'intrigue romanesque.

Le sous-titre donné par Linossier à ses *Mystères de Lyon* résume parfaitement ce problème : « histoire politique, philosophique et anecdotique de la ville de Lyon ». Tout le texte est traversé par l'opposition entre les deux rôles qui s'imposent à l'auteur, romancier et historien, et la légitimité est majoritairement revendiquée du côté du second : « Si nous étions romancier, on nous accuserait d'exagération ; historien, nous en appelons au témoignage de nos contemporains ²⁴ ». Dès lors, les discours sur la sociologie, la géographie, la toponymie, l'histoire de Lyon figurent comme des digressions permanentes nous détournant de l'action. Inversement, la fiction semble motivée par la nécessité de traverser des lieux, de rencontrer des monuments ou des personnages :

Nous profiterons du moment de halte opéré par notre héros pour raconter rapidement l'histoire de l'église Saint-Jean ²⁵.

Nous sommes forcé, pour l'intelligence de notre récit, de retourner en arrière de quelques années ; dans cette revue rétrospective nous trouverons l'occasion naturelle de parler de Lyon, car notre but est, avant tout, d'écrire l'histoire de notre ville et de l'étudier moralement et topographiquement ²⁶.

Usant du privilège que nous donne notre métier, d'un coup de plume nous changerons les décors de notre drame, et nous ferons rentrer en scène des personnages qui ont déjà paru.

24. Francis Linossier, éd. cit., 1856, p. 30.

25. *Ibid.*, p. 170.

26. *Ibid.*, p. 19.

De la Croix-Rousse, passons à Vaise.

Que le lecteur nous pardonne ces courses vagabondes à travers la ville, elles sont moins nécessaires à notre intrigue qu'au but que nous nous sommes proposé, qui est d'écrire l'histoire de Lyon ²⁷.

Le temps de la fiction et celui de l'information s'interrompent l'un l'autre, le lien ne s'opérant au fond que dans le temps réel de la lecture. Ainsi, au moment dramatique d'un affrontement entre mari, amant et femme, Linossier n'hésite pas à digresser pour laisser le temps au personnage féminin de s'habiller pour la circonstance :

Pendant que nous avons fait nos excursions historiques dans le passé, Madame Brémont avait remplacé sa toilette de bal par une robe de chambre de mousseline d'Ecosse ²⁸.

Parole des personnages et discours de l'auteur entrent en concurrence au détriment du premier lorsqu'il importe que l'information soit complète et crédible :

Comme le récit de notre héros ne remplirait point notre but, car Louise Labé était pour lui une figure isolée du cadre dans lequel elle se trouve ; et que pour nous, au contraire, elle a une physionomie historique dépendante d'une époque, nous substituerons notre prose à son langage de poète : si l'intérêt dramatique y perd, la vérité y gagnera ²⁹.

Pour que le lecteur puisse comprendre plus facilement le récit de notre personnage, nous sommes ici obligés de nous substituer à lui ³⁰.

Et de façon constante, l'auteur revient à la charge pour justifier (jusqu'à l'absurdité) le caractère hybride de son texte auquel visiblement les lecteurs reprochent le manque de cohérence. Un véritable art poétique est même livré, exhibant l'artificialité du projet et motivant cependant sans vergogne qu'on y ait recours :

27. *Ibid.*, p. 94-95.

28. *Ibid.*, p. 54.

29. *Ibid.*, p.30.

30. *Ibid.*, p. 87.

Que le lecteur nous pardonne ces courses vagabondes à travers la ville, elles sont moins nécessaires à notre intrigue qu'au but que nous nous sommes proposé, qui est d'écrire l'histoire de Lyon.

Les historiens proprement dits, ne s'occupent que de la partie purement classique [...] Mais dans ce vaste monument élevé laborieusement, le lecteur s'ennuie, parce qu'il ne rencontre sur son chemin que des tombeaux, du marbre et des inscriptions, parce que, pour animer ce grand tout, il manque la vie et l'animation.

Puis l'histoire d'une ville, comme celle d'une nation, est double : elle se compose d'événements politiques et des mœurs des différentes époques ; les historiens s'occupent des premiers et négligent les secondes ; et c'est là un tort immense car les transformations politiques viennent souvent des mœurs privées.

Les satires, les chansons, les romans, les mémoires, comblent la lacune faite par les historiens ; car pour bien comprendre un siècle, il faut lire les ouvrages de tous les auteurs contemporains.

Nous avons voulu éviter cet écueil, et ne pouvant étudier les mœurs de notre ville dans les diverses périodes de sa vie, nous avons choisi l'époque à laquelle nous sommes, parce que dès lors, écrire, [...] c'est résumer nos observations personnelles, en les traduisant par un type auquel nos héros donnent un corps ; quant à la partie historique, on a déjà pu se rendre compte de la manière dont nous procédons pour la faire connaître ; lorsque dans notre intrigue nous nous heurtons à quelques noms, à quelque monument, nous laissons la plume du romancier pour celle de l'historien. [...]

Mais nous nous trouvons placés ainsi dans une fausse position, et tandis que tel nous accuse de nous occuper un peu trop de la partie dramatique, tel autre nous blâme de trop la négliger. Contenter tout le monde est difficile, un peu d'indulgence nous rendra le travail plus léger. Nous croyons avoir entrepris un ouvrage utile, nous essayons de le rendre plus agréable en suivant le précepte latin qui veut qu'on mêle *utile dulci* ³¹.

Il est vrai que cette artificialité pourrait ne pas poser de problèmes : ce n'est certes pas le premier ouvrage instrumentalisant une trame fictionnelle pour délivrer des considérations autres ou recopier des encyclopédies. Toutefois, la chose devient problématique et intéressante parce que, contrairement à ce que l'auteur dit le plus souvent, il ne procède pas simplement à un asservissement

31. *Ibid.*, p. 98-99.

de la trame fictionnelle à une logique d'exposé historique, anecdotique et parfois politique : si la première partie du roman est de fait saturée de digressions historiques, la seconde partie se concentre progressivement et quasi exclusivement sur une action romanesque de plus en plus complexe si ce n'est déliante. Le discours historique, politique et anecdotique est alors moins présent en tant que digression motivée par l'action qu'intégré à l'intrigue. Il y a certes mise en scène permanente d'un conflit entre fiction et information, mais aussi effort continu pour donner l'illusion de leur articulation.

Si le roman de Linossier est l'exemple le plus extrême de ce phénomène, les autres romans du corpus le rejoignent, certes de façon moins consciente et moins assumée. On retrouve cette propension à la digression informative déconnectée de la trame fictionnelle sous la forme de chapitres entiers de caractérisation sociologique, par exemple. Le chapitre XX des *Mystères de Rouen*, intitulé justement « Les Mystères de Rouen » se donne à lire comme une parenthèse discursive abandonnant la fiction pour les besoins de l'enquête :

Mais, laissons un instant nos héros continuer chacun leur route : Jules chercher sa vengeance contre l'imprudent et inconstant Frédéric ; Pépin persécuter la pauvre jeune fille [... suit le résumé de l'ensemble des intrigues qu'on « laisse » un instant], et jetons un coup d'œil sur les effroyables lieux où s'agite tout ce monde. La rapidité des événements de cette histoire, et surtout leur complication, ne nous ont pas permis de le faire jusqu'ici autant que nous l'eussions voulu ³².

Formulation limpide s'il en est de ce que les mystères de la fiction empêchent ou au moins gênent un dévoilement efficace et complet des mystères réels de la ville. Ce chapitre développe alors un ensemble de considérations polémiques sur les dérèglements sociaux, expose la réalité du « Violon » et ce qu'il y a « d'ignominieux dans le régime de la prison municipale de Rouen ³³ », s'occupe enfin des pratiques des usuriers et du Mont-de-Piété. En outre, le fait que le titre du chapitre reproduise celui de l'ouvrage nous invite à saisir qu'au fond deux projets concurrents sont conduits : celui, majoritaire, d'une intrigue mystérieuse ou roman-feuilleton ; celui du dévoilement journalistique des parts cachées de la ville, ce que l'auteur nomme significativement dans la conclusion du chapitre XX, les « vrais Mystères de Rouen » :

32. Octave Féré, éd. cit., 2009, p. 130.

33. *Ibid.*, p. 135.

Il nous resterait encore énormément à dire sur cette matière [...] mais nous craignons d'avoir déjà trop arrêté nos lecteurs sur ces détails, qui pourtant sont les *vrais* Mystères de Rouen, et nous nous hâtons de revenir à notre récit ³⁴.

L'irruption de postures journalistiques ou des discours extraits de la presse caractérise alors particulièrement bien ce corpus de romans des mystères de province, et cette irruption conditionne profondément et très artificiellement les dispositifs narratifs. C'est particulièrement net dans le roman de Zola, dans lequel un tunnel de chapitres dans la deuxième partie permet de recycler un réservoir de faits divers et de malversations dans lesquelles le personnage de Marius se trouve pris, sur le simple ressort narratif qu'il cherche 10 000 francs pour payer l'évasion de son frère et, systématiquement, ne les trouve pas. En outre, de façon tout à fait décomplexée, toute situation de conversation se trouve exploitée pour le recyclage des anecdotes piochées dans l'histoire ou la presse locale. Chez Zola, le chapitre intitulé « Où M. de Grousse fait des cancans » offre l'opportunité de déléguer au personnage du bon aristocrate le dévoilement des méfaits des grandes familles de Marseille que l'auteur a recueillis dans les archives judiciaires. Dans *Les Mystères de Lyon* ou *Les Mystères de Lille*, les soirées mondaines, si ce n'est la moindre situation de causerie, sont alimentées par des récits oraux, plus ou moins longs, encore une fois sans que leur teneur soit vraiment motivée par la fiction. C'est même à une conférence sur les origines de la ville par M. Dérode, très réel historien de Lille, qu'assistent les participants à un bal.

Cette coexistence problématique entre récit et discours est certes un héritage de Sue et tient à la nature du roman publié dans la presse. Mais, il faut insister : l'articulation récit/discours, pour faire simple, qui n'est pas mise en scène comme fondamentalement problématique chez Sue, éclate dans nos romans de province comme un conflit soit affiché (Lyon) soit incarné dans l'artificialité des procédés. Or c'est peut-être dans le repérage de ce conflit et cette instabilité que se lit au mieux la spécificité des romans de province en regard des *Mystères de Paris*, ou que se dégage un discours spécifique de ces romans sur les villes de province.

MYSTÈRES DE PARIS ET SECRETS DE PROVINCE :
VILLE DE CONTE CONTRE « PAYS RÉEL »

D'une certaine manière, ce conflit dénonce une forme d'impossibilité de

34. *Ibid.*, p. 143.

l'adaptation du modèle parisien aux villes de province, dans la mesure où la réalité observée ne peut être articulée valablement à une fiction définie par le mystère. Si, comme nous l'avons dit, les procédés d'exploration et de lecture du monde urbain sont repris (typification, sociologies, effractions, etc.), une différence majeure avec le modèle parisien est à noter, procédant à la fois des conflits entre fiction et documentation, des ambitions portées par le roman et de la réalité même de la ville de province. En effet, nous avons affaire à la mise en œuvre conjointe d'une récupération des procédés et d'une exhibition de leur inadéquation ou de leur impertinence pour l'exploration du réel provincial. S'impose alors l'idée que contrairement à Paris, la province ne saurait constituer véritablement un objet mystérieux, mais plutôt un réel dont l'écrivain, notamment au moyen de documents et d'observations personnelles, viserait à exposer ce qu'on appellerait plutôt des « secrets ». La nuance réside évidemment dans l'opposition entre une lecture du réel fondée sur le symbolique et le sacré (mystère) et une lecture du réel fondée sur l'information et la preuve (secret). Prenons deux exemples rapides mais massivement représentatifs pour rendre sensible la différence : le traitement des personnages et la représentation de l'exploration de l'espace urbain comme « catabase ».

Ainsi que le note Karlheinz Stierle, la construction de types sociologiques chez Sue s'accompagne d'une typification symbolique en cohérence avec le projet général de représentation de la ville comme lieu d'affrontement des forces du Bien et du Mal ³⁵. De cette connexion découle le glissement du roman urbain vers le merveilleux. Il faut au premier chef, évidemment, penser au héros surhumain, Rodolphe, mais encore à Fleur-de-Marie, au Chourineur, au Maître d'École, ou encore à Jacques Ferrand, types acquérant alternativement la dimension de figures absolues de la pureté, de la rédemption ou du Mal. Dans les romans de province, il faut relever l'absence de héros sur le modèle de Rodolphe. *Les Mystères de Lyon, de Marseille, de Lille, de Nancy* centrent bien le récit sur un

35. « Des *Mystères de Paris* au *Winter Tale* de Mark Helprin (1983), il y a une nouvelle forme de sublimation de la proximité oppressante de la ville dans le lointain fabuleux d'un monde où tout s'accorde, où tout hasard a sa signification profonde et où le Bien et le Mal se confrontent dans des personnages aux contours nets et au caractère remarquablement décidé. Tandis que le monde réel s'envole, grâce à la narration, dans le fabuleux, le lecteur se voit ainsi délivré de ses propres expériences et angoisses, qui peuvent à présent se concrétiser dans des personnages ». Karlheinz Stierle, *La Capitale des signes : Paris et son discours*, Maison des Sciences de l'Homme, 2002, cité par Judith Lyon-Caen dans son édition des *Mystères de Paris*, Gallimard, 2009, p. 1299.

personnage, Georges chez Linossier, Marius chez Zola, le Docteur Morand chez Najjac. Mais on ne trouvera pas grand-chose de commun entre ces personnages et le héros de Sue : docteur, employé s'identifient au fond assez à leur condition et ne se distinguent en tant que héros que par une vertu inflexible et un certain courage physique. Le héros des *Mystères de Lyon* est un cas assez spécifique. Il est construit de façon globale comme un jeune séducteur arriviste simplement élevé, parfois très contradictoirement, par son sens de l'honneur et sa fougue, au rang de jeune homme marginalisé et révolté contre la société de son temps. En ce sens, il est explicitement présenté comme un produit des évolutions historiques du siècle. Les moyens employés sont particulièrement romanesques : il est d'abord l'artisan de la création d'une société secrète de jeunes gens pressés de réussir au moyen de trafics d'influences et de renseignements, ensuite ce jeune séducteur se transforme en super-héros nommé le « Masque noir » volant au secours des victimes de l'inondation de 1840 et faisant tomber les masques de tous les malhonnêtes à la fin. On voit bien, ici, à quel point la figure supérieure de Rodolphe se trouve rabaissée, voire parodiée.

Dans *Les Mystères de Rouen*, pourtant certainement le plus proche du modèle de Sue, on change en cours de route de protagoniste, et de lieu de l'action. La première partie du roman se déroule bien dans les bas-fonds de la ville, et on y suit les aventures troubles d'un héros dont on découvre peu à peu que, s'il a bien un cœur de père, il est aussi en réalité le plus dangereux tueur en série que la ville ait accueilli, Tibert, bien réel meurtrier qui a défrayé la chronique dans les années 1840. Le mystère sur l'identité de ce personnage est maintenu durant toute la première partie, et lorsqu'il est levé, se produit une étrange suture entre fiction et réalité : Octave Féré qui a suivi le procès et l'exécution pour le Mémorial de Rouen au moment de l'affaire, fait irruption dans le texte pour conclure sa fiction par un témoignage personnel. Le personnage de Tibert est très intéressant, évidemment, des plus troublants de tout le corpus, mais cette suture finale entre fiction et réalité amoindrit de fait sa dimension mystérieuse au profit d'un aplatissement dans le fait divers. Dans la deuxième partie du roman, l'action quitte brutalement Rouen et se transporte dans un décor de roman gothique : un château mystérieux dans lequel se joue une histoire de fantômes... Le lien entre les deux temps est opéré par un personnage de criminel repentant nommé Faublanc, présent dans la première partie, qui se fait adjurant du marquis de Carval cherchant à percer le mystère de ces apparitions d'une femme qu'il a aimée autrefois. Au criminel Tibert, se substitue donc un duo de héros constitué d'un repentant et d'un noble dont les actions sont motivées pour le premier par le dévouement, pour

l'autre par la quête de la vérité sur ce mystère surnaturel. Au héros surhumain, donc, succèdent des personnages que les romans s'ingénient à rendre globalement médiocres dans le Bien comme dans le Mal. De la même manière, les personnages secondaires tendent à se déconnecter de portées symboliques. Si l'on se contente de l'exemple des gens d'argent, qui occupent beaucoup les romans urbains, ou des criminels, rien de comparable en effet entre Jacques Ferrand ou le Maître d'école et les divers banquiers, spéculateurs ou bandits qui peuplent les romans de province. Le discours qui accompagne la condamnation des méchants dans ces romans est certes de nature morale, mais ne convoque que rarement un intertexte religieux. Les méchants sont certes construits comme des incarnations particulièrement exacerbées du vice, de l'envie, enfin et surtout, de l'hypocrisie, mais on ne leur confère pas une dimension surhumaine.

Enfin, à l'exploration géographique des réalités urbaines correspond, on le sait, chez Sue, la symbolique de la catabase, enfoncement dans les profondeurs et les labyrinthes infernaux. Le réinvestissement de la figure dans *Les Mystères de Lyon*, de même que celui du héros masqué, fonctionne comme une reprise parodique au sein d'un projet d'ensemble que l'on ne saurait tenir pour parodique. Le personnage de Georges, cerné de brigands auxquels il doit échapper, se trouve obligé de fuir par les souterrains de la ville :

Savez-vous quelle est l'issue de ce souterrain ? – Je n'en sais rien mais il doit en avoir une : hâtons-nous de la chercher, car l'odeur qui se dégage de ces lieux pourrait nous asphyxier.

Cette odeur fit deviner à Georges dans quelle espèce de souterrain il se trouvait.

Lyon souterrain n'a pas toute la poésie de Rome souterrain, et ceux qui descendent dans ses catacombes ne sont pas des archéologues et des poètes, mais les employés infimes de l'administration et de la voirie municipale.

Cela n'empêchait pas qu'il n'y eût un sérieux danger pour les jeunes gens qui s'étaient hasardés dans les canaux qui vont portant aux fleuves les eaux pluviales et les immondices de la ville ; car, semblables aux allées tortueuses d'un labyrinthe, ces canaux se croisent, s'entrelacent, se confondent et rien ne peut y servir de guide et de fil conducteur ³⁶.

Dans *Les Mystères de Marseille*, c'est moins la ville elle-même que la campagne

36. Francis Linossier, éd. cit., p. 125-126.

environnante dans laquelle se réfugient les amants illégitimes qui permet de développer un investissement symbolique des lieux sur le régime de l'enfoncement dans l'obscurité labyrinthique et menaçant des enfers :

Autour de Marseille les routes sont douces et faciles, mais en s'enfonçant dans les terres, on rencontre ces arêtes de rochers qui coupent tout le centre de la Provence en vallées étroites et stériles. Des landes incultes, des coteaux pierreux semés de maigres bouquets de thym et de lavande, s'étendaient maintenant devant les fugitifs, dans leur morne désolation. Les sentiers montaient, descendaient le long des collines ; sous la sérénité bleuâtre du ciel, on eût dit une mer de cailloux, un océan de pierres, frappé d'éternelle immobilité en plein ouragan ³⁷.

Ainsi, pourchassés, Philippe et Blanche errent dans des paysages sombres, alternativement hostiles et protecteurs, passant la journée « dans un trou du torrent desséché de la Touloubre », gravissant les collines et restant « jusqu'à la nuit dans la gorge des Infernets », espérant encore « trouver un trou, une caverne » pour passer la nuit et abriter leurs étreintes furieuses ³⁸.

Dans *Les Mystères de Rouen*, enfin, la chose est plus subtile mais tout aussi significative quant à l'impossibilité d'adapter la lecture du réel provincial au modèle merveilleux établi par Sue. Dès les premières pages, le parcours dans les bas-fonds de la ville se présente comme une intrusion au-delà de la bouche des enfers :

Pendant toute cette scène, l'homme au manteau avait eu le temps de gagner la rue de l'Aumône, qu'il avait traversée dans toute sa longueur, puis la place Eau-de-Robec. De là, il avait enfilé une suite de ruelles étroites noires, que n'a jamais foulées que le pied des voleurs, des forçats libérés, des filles de joie et des agents de police. Il glissait à travers ce labyrinthe effroyable, dont la largeur est souvent à peine suffisante pour une seule personne, avec une facilité qui prouvait que ces lieux lui étaient familiers.

La plume ne saurait donner une idée de ces cloaques, réceptacles d'ordures et de fumiers [...]. C'est une puanteur infâme que rien ne pourrait chasser ; elle est innée dans ces quartiers, tout ce qui fait partie d'eux l'exhale, cela vous oppresse la poitrine et vous étreint la gorge ³⁹.

37. Émile Zola, *Les Mystères de Marseille*, éd. Jeanne Laffitte, 2010 [1867], p. 29.

38. *Ibid.*, p. 33-34.

39. Octave Féré, éd. cit., 2009, p. 9.

Cependant la première partie des *Mystères de Rouen* est, nous l'avons dit, suivie d'une deuxième qui extrait l'action de ce réel urbain labyrinthique pour nous transporter dans l'espace clos d'un château hanté. Notre héros, Faublanc, a découvert que le fantôme de femme qui hantait le château est en réalité la très réelle et bien vivante comtesse que son mari séquestrait depuis dix-sept ans dans les souterrains du château. Elle revenait aux vivants qui couchaient dans sa chambre du fait de crises de somnambulisme. Faublanc ayant suivi la comtesse jusqu'à sa cellule, ils se retrouvent bloqués et perdus : « Trois jours, tous les deux, ils errèrent dans les cavités funèbres du château, ou plutôt sans doute ils tournèrent dans le cercle de ce labyrinthe, sans clarté, sans secours, sans aliments ⁴⁰. » Ce n'est qu'une opportune crise de somnambulisme qui permettra aux personnages de refaire surface, puisque la comtesse, dans ces temps de crise, s'oriente sans difficulté. On verse alors lentement sinon dans la parodie du moins dans une désinvolture significative :

Une circonstance assurément providentielle leur vint en aide. [...] Une nuit, un accès de somnambulisme s'empara de la comtesse épuisée par les souffrances. Elle se redressa, soutenue par une force mystérieuse, et reprit, sans hésiter, le chemin qui devait les tirer de ces lieux maudits.

Ce serait faire injure à la sagacité du lecteur que d'insister davantage sur ces derniers incidents et sur leurs conséquences ⁴¹.

D'une certaine manière, la construction double du roman de Féré illustre à merveille le déficit symbolique ou merveilleux de la ville. Comme pour compenser, s'impose le déplacement vers la fiction gothique, la substitution du labyrinthe de château à un labyrinthe urbain mal satisfaisant dont l'exploration n'a conduit qu'à une superposition de la fiction et de la chronique judiciaire. Mais cette compensation merveilleuse même, ou cette surimposition de signification, tend à s'aplatir elle-même dans une forme de prosaïsme ou de profane : nul fantôme, pas de surnaturel, simplement des faits étranges et cruels sur lesquels il n'est pas nécessaire d'insister longuement.

En somme, donc, le transport en province tend à faire disparaître tout ce qui inscrivait *Les Mystères de Paris* dans le merveilleux ou le conte, ou le réactive sur des modes plus ou moins parodiques ou déconnectés de la représenta-

⁴⁰. *Ibid.*, p. 366.

⁴¹. *Idem.*

tion de la ville. La difficulté est, dès lors, de maintenir la rhétorique du roman-feuilleton articulant le mystère de l'intrigue à l'in vraisemblance, d'où, très certainement, le raidissement de la position d'historiographe chez les auteurs, et cette instabilité permanente que nous avons ciblée entre fiction et documentation. Les raisons littéraires, éditoriales, historiques expliquant un tel phénomène sont nombreuses. La plus évidente est peut-être la pauvreté fantasmagorique des objets choisis. De fait, une sorte de représentation unifiée de la province comme pays réel du XIX^e siècle semble à l'œuvre dans ces romans, et cela semble si vrai que l'auteur des *Mystères de Lille* s'autorise à recopier une page entière des *Mystères de Lyon* pour décrire la sociologie spécifique de sa ville. Voici ce qu'on peut lire dans *Les Mystères de Lyon*, en 1856 :

Ce qu'on appelle le monde, se divise à Lyon, en trois catégories distinctes : la noblesse, le commerce et la *colonie* ; cette dernière, composée exclusivement des chefs des administrations civiles et militaires, a ses mœurs et ses habitudes indépendantes de la ville dans laquelle elle se trouve provisoirement ; c'est donc dans la noblesse et dans le commerce qu'on peut seulement étudier le caractère lyonnais.

La noblesse lyonnaise ne compte dans ses rangs aucun de ces vieux noms qui ont marqué l'histoire, elle appartient à cette catégorie des nobles campagnards, qui, à l'époque où la noblesse était avec le clergé l'un des principaux pouvoirs, vivait retirée dans ses châteaux, loin des intrigues de la cour et du cotillon. Elle a conservé, de nos jours, ses mœurs sévères ; profondément religieuse, attachée par ses sympathies, à des idées politiques que trois révolutions successives ont classé parmi les utopies, on la rencontre peu dans les lieux publics, aux théâtres et aux promenades ; comme leurs aïeux, les nobles d'aujourd'hui vivent chez eux et entre eux. Pendant l'hiver, ils habitent le quartier de Bellecour ; aux premiers jours du printemps, ils s'enfuient dans leurs maisons de campagne ; car, hélas ! leurs splendides fortunes ont passé aux mains de la bourgeoisie, et ils n'ont plus ni hôtels, ni châteaux. Aussi la noblesse a-t-elle en haine profonde le commerce ; elle le hait pour le luxe et la richesse qu'elle lui envie. Les Terreaux et Bellecour sont deux camps ennemis ; les Terreaux rient du noble pauvre et orgueilleux, cachant vaniteusement sa misère sous son blason, semblable à l'Espagnol, couvrant ses guenilles d'un riche manteau ; Bellecour se moque du *Turcaret*⁴² enrichi, ignorant, fier, et reniant son père. Les salons de la noblesse sont peu animés, car il leur manque ce qui est le nerf

42. *Turcaret ou le financier*, comédie de Lesage, 1709, satire du parvenu ignorant et sans scrupules.

de la guerre et du plaisir : « l'argent » ; mais, en revanche, on y trouve cette politesse exquise dont le code n'est écrit nulle part, et qu'on n'apprend que par la tradition ; cette politesse bienveillante qui donne du prix à la parole la plus indifférente, et vous fait respecter en même temps qu'elle vous fait aimer. Les opinions politiques de la noblesse ne lui permettent pas d'accepter des fonctions administratives ; son influence est négative ; et l'on peut dire de son existence dans notre ville ce qu'on disait autrefois du roi constitutionnel : « elle règne mais ne gouverne pas. »

Le commerce, à Lyon, est plus qu'un pouvoir, c'est une aristocratie ; être fabricant, c'est avoir un blason, des privilèges ; être inscrit dans ce livre d'or, qui a pour titre *L'Indicateur lyonnais*, c'est avoir ses entrées aux bals de la Préfecture : la jeune fille dans ses rêves charmants, que la jeunesse verse sur sa couche virginale, se voit l'heureuse épouse d'un fabricant ; à lui la vie embellie par toutes les jouissances que donne le luxe. Entrez au théâtre, demandez à qui appartient les loges d'avant-scène, et l'on vous répondra : « M. X..., fabricant » ; prenez au hasard l'une de ces villas coquettes assises au soleil sur les rives si souvent chantées de la Saône, et l'on vous répondra : « M. X..., fabricant » ; à qui cet équipage qui soulève sous les pieds de ses chevaux fougueux la poussière de nos quais : « M. X..., fabricant » ; à qui cette maison dont six étages s'élèvent orgueilleusement ? « à M. X..., fabricant ». Toujours lui, partout lui, rien que lui. Nouveau marquis de Carabas, il possède tout ; mais quel est le *Chat-Botté* qui lui a acquis ces richesses dont il est si fier, et qui le rendent parfois si sot et le font si insensible ? Ce *Chat-Botté* se nomme « le travail ⁴³ ».

Dans *Les Mystères de Lille*, dix-neuf ans plus tard :

À Lille, ce qu'on appelle le monde, se divise en trois parties distinctes : la noblesse, le commerce et la classe ouvrière ; les administrations civile et militaires [*sic*], forment une population flottant [*sic*] qu'on pourrait appeler la colonie.

La noblesse du Nord n'est pas nombreuse, elle ne compte dans ses rangs que peu de ces vieux noms qui ont marqué dans l'histoire, elle appartient à cette catégorie des nobles campagnards, qui, à l'époque où la noblesse était avec le clergé l'un des principaux pouvoirs, vivait retirée dans ses châteaux, loin des intrigues de la cour et du cotillon. Elle a conservé, de nos jours, ses mœurs sévères ; profondément religieuse, attachée par ses sympathies, à des idées politiques que plusieurs

43. Francis Linossier, éd. cit., 1856, p. 18.

révolutions successives ont classées parmi les utopies, on la rencontre **rarement** dans les lieux publics, aux théâtres et aux promenades ; comme leurs aïeux, les nobles d'aujourd'hui vivent chez eux et entre eux. Pendant l'hiver, ils habitent le quartier de **la rue Royale** ; aux premiers jours du printemps, ils s'enfuient dans leurs maisons de campagne ; **charitables sans faste, leur générosité n'a pas de bornes, car leurs fortunes sont considérables. Leurs salons** sont peu animés ; mais, en revanche, c'est là **qu'il faut aller chercher** cette politesse exquise dont le code n'est écrit nulle part, et qu'on n'apprend que par la tradition ; cette politesse qui donne du prix à la parole la plus indifférente, et vous fait respecter en même temps qu'elle vous fait aimer. Les opinions politiques de la noblesse ne lui permettent pas d'accepter des fonctions administratives ; **elle règne et ne gouverne pas.**

Le commerce est plus qu'un pouvoir, c'est une aristocratie ; être fabricant, c'est avoir un blason, des privilèges ; être inscrit dans ce livre d'or, qui a pour titre *Annuaire de Lille*, c'est avoir ses entrées aux bals de la Préfecture.

La jeune fille dans ses rêves charmants, que la jeunesse verse sur sa couche virginale, se voit l'heureuse épouse d'un fabricant ; à lui la vie embellie par toutes les jouissances que donne le luxe. Entrez au théâtre, demandez à qui appartiennent **les plus belles loges**, et l'on vous répondra : « MM. X..., **négo-**
ciants » ; prenez au hasard l'une de ces villas coquettes assises au soleil sur les rives si souvent chantées de la Saône, et l'on vous répondra : « M. X..., **négo-**
ciant » ; à qui cet équipage qui soulève sous les pieds de ses chevaux fougueux la poussière de nos **promenades** ? : « M. X..., **négo-**
ciant. » À qui cette maison **splendide qui s'élève orgueilleusement sur nos boulevards** ? « à M. X..., fabri-
cant ». Toujours lui, partout lui, rien que lui, nouveau marquis de Carabas, il possède tout ; mais quel est le *Chat-Botté* qui lui a acquis ces richesses ? **Le tra-**
vail : cette pierre philosophale qui, en ses mains, transforme tout en or, le tra-
vail, baguette magique qui lui fait découvrir des trésors.

La rue Royale et la rue de Paris, sont deux camps distincts, mais non pas deux camps ennemis ; ils ne se font pas la guerre, mais ils ne se donnent pas la main ; s'il y a entre eux une ligne qui les sépare, ni l'un ni l'autre ne songe à la franchir, et chacun est fidèle à son drapeau sans l'avoir arboré ⁴⁴.

Le plagiat est massif : reprise de la composition tripartite centrée sur noblesse et bourgeoisie, reprise littérale de la représentation d'une noblesse ancienne et discrète contre une bourgeoisie incarnée par le Marquis de Carabas. Les varia-

⁴⁴. Jean-Baptiste Najiac, éd. cit., 1875, p. 108-110. Nous repérons les variations en gras.

tions sont de trois ordres : menues modifications de lexique ou de ponctuation sans incidence ; adaptation des noms de lieu ; et, surtout, suppression ou reformulation des propos nettement dévalorisants pour la noblesse ou décrivant les rapports entre aristocratie et bourgeoisie marchande comme haine réciproque. Ces corrections idéologiques transforment donc le texte de Linossier, fermement opposé, ici et tout au long du roman, à la survivance d'une noblesse lyonnaise inutile et anachronique, en un texte consensuel aboutissant à la formule : la noblesse règne et ne gouverne pas. Mais au-delà du caractère problématique de ce plagiat, sanctionnant le caractère sériel de la production, la chose est rendue possible par une représentation équivalente de la ville de province comme ville industrielle et marchande dont *la noblesse n'est plus*, si ce n'est par un tour de force idéologique de l'auteur des *Mystères de Lille*. Les aristocrates du Paris de Sue, le prince et ses amis nobles, semblent ainsi désignés comme des agents fondamentaux de la possibilité de l'articulation entre réalité et fiction-conte. Ou si conte il y a, ce sera celui du *Chat-Botté*, soit celui du parvenu.

Une part de nos mystères de province lorgne donc, en tant que romans de villes sans aristocratie, du côté de l'histoire collective et semble travailler, en dehors de la fiction portée par un héros tout-puissant, depuis le point d'observation privilégié que constitue la ville de province, à la représentation de l'histoire et de sa marche après la Révolution Française et les divers soubresauts du siècle. C'est particulièrement net chez Linossier, dont le roman est un effort considérable pour travailler à une réconciliation générale de la nation ébranlée par la révolution française, à travers les aventures délirantes du jeune fils d'un républicain et d'une aristocrate reniée. Révolution de 1830, soulèvement des canuts lyonnais, rappel constant des traces laissées par 93 dans la ville, *Les Mystères de Lyon* prétend constituer une synthèse historique locale dont des enseignements nationaux peuvent être tirés. C'est aussi assez visible, évidemment, chez Zola qui offre dans les années 1860, avec *Les Mystères de Marseille*, une des rares représentations des émeutes de juin 1848. L'enjeu est de dévoiler les secrets du monde moderne tel qu'il est incarné de façon limpide par la province : monde bourgeois des banquiers, des spéculateurs et des financiers dont les manœuvres réussissent grâce à leur maîtrise virtuose de l'art de la dissimulation, du secret et de l'hypocrisie. Le recours à une intrigue dynamisée par les procédés du roman-feuilleton (espionnages à répétition, rétention et dévoilement de l'information) et constamment mise en péril par des contenus documentaires se trouve dès lors légitimé par la dénonciation des secrets, ou malversations, d'une société. À la figure unifiante de l'auteur qui tire les ficelles des

Mystères de Paris, commente et dévoile les enjeux réels et symboliques de son travail, se substitue donc celle de l'historiographe de la ville de province s'autorisant à faire œuvre d'information et de satire. L'auteur des *Mystères de Nancy* insiste longuement sur ce point dans sa préface et place en exergue cette citation de *Tartuffe* :

Mon Dieu! Le plus souvent l'apparence déçoit :
Il ne faut pas toujours juger sur ce qu'on voit.

De son côté, l'auteur des *Mystères de Lyon* répète à l'envi que « le monde est un grand théâtre sur lequel on joue une perpétuelle comédie ⁴⁵ », et son roman en apportera les preuves successives, culminant dans une scène spectaculaire de « bas les masques ! » généralisé à l'occasion d'un mariage. Si donc il y a un modèle théâtral sous-tendant la perspective de tels romans de province, ce sera plutôt de la comédie de mœurs que du côté du mystère médiéval qu'il faut le chercher.

Ainsi, lorsque l'auteur des *Mystères de Clamart* se demande si au fond il n'y a pas qu'à Paris que peut se légitimer l'écriture d'un mystère urbain, sur l'argument du manque d'opacité, il met le doigt sur un problème fondamental en désignant mal les causes. Le problème n'est pas que la province soit transparente : les villes observées ont toute légitimité, par leur taille, leur composition, leur taux de criminalité, leur géographie, à figurer des espaces opaques, menaçants, inquiétants, dont le romancier pourrait se saisir avec l'ambition de dévoiler ses parts inconnues. Pourtant, notre parcours à travers les *Mystères de province* nous indique tout de même qu'une forme d'incompatibilité, d'impertinence ou d'instabilité est ciblée entre le titre et la chose. Ce corpus des romans de province retient ainsi doublement l'attention. D'abord au plan des représentations de l'espace urbain et du territoire : contre la capitale perçue, en large part du fait des *Mystères de Paris*, comme mythique et mystérieuse, se solidifie la représentation de la province comme pays réel, lieu particulièrement opportun pour saisir les secrets de l'histoire. Au plan littéraire, ensuite : ces romans peuvent être lus comme des formes d'expérimentations intermédiaires entre le roman romantique et le roman naturaliste. Ils donnent en effet à voir un travail des contradictions entre fiction feuilletonnante et information, mystères romanesques et mystères du réel,

45. Francis Linossier, éd. cit., 1856, p. 48.

∞
YOAN VÉRILHAC

dont le naturalisme zolien saura renouveler la formule indépendamment du modèle romantique fixé par Eugène Sue. C'est bien, en effet, le Zola d'après *Les Mystères de Marseille*, qui soldera au fond ces contradictions en faisant résolument du roman un discours de dévoilement des secrets de l'histoire voire de la dynamique historique que constitue le secret. Et il n'est certainement pas indifférent que ce soit dans le Plassans de *La Fortune des Rougon* que la première pierre du cycle des *Rougon-Macquart* soit posée. On se souvient en effet combien ce roman travaille précisément à faire de la ville moyenne de province le théâtre d'un triomphe acquis par la seule possession, manipulation et rétention de l'information par les vainqueurs. ∞

YOAN VÉRILHAC
Université de Nîmes – RIRRA 21





Espace / temps des Mystères urbains : logiques panoramiques et histoire sociale



« En 1815, M. Charles-François-Bienvenu Myriel était évêque de Digne. C'était un vieillard d'environ soixante-quinze ans ; il occupait le siège de Digne depuis 1806. »

Victor Hugo, incipit des *Misérables* [1862].

Lors de leur première publication dans le *Journal des Débats* en 1842-43, les *Mystères de Paris* s'affichent comme une fiction d'actualité. Le récit reprend maints thèmes ayant récemment fait l'objet d'enquêtes sociales très médiatisées, parfois relayées par des mises en fiction retentissantes : la criminalité qu'engendre la misère matérielle et morale des classes laborieuses ; le sort des enfants abandonnés ou orphelins (garçons et filles, voués à la délinquance et la prostitution) ; le régime des prisons et les mérites l'isolement cellulaire... Cette vocation actualiste déploie tous ses enjeux dans le dialogue qu'instaure Eugène Sue entre l'histoire racontée, les commentaires auctoriaux qui l'escortent et les débats sociaux orchestrés au même moment par le *Journal des Débats*, le courrier des lecteurs ouvrant ce dispositif dialogique au-delà de l'espace rédactionnel du journal. Le récit des *Mystères de Paris* s'organise donc sur un modèle panoramique (exploration méthodique des divers secteurs composant la cartographie romanesque du social urbain), modèle essentiellement synchronique ; il mobilise le paradigme de l'enquête dans ses trois étapes (observation des faits par une investigation sur le terrain, herméneutique débouchant sur une interprétation et une évaluation, enfin élaboration d'un récit à visée exposante et explicative).

Or, une grande partie des œuvres qui se réclament ensuite de ce roman inaugural infléchissent ce dispositif synchronique par une historicisation manifeste du récit. La logique panoramique se double d'une dimension diachronique : le mal vient de plus loin, et met en jeu non seulement les secrets de famille propres à l'esthétique du roman populaire, mais aussi le poids



qu'exerce l'histoire sur les destinées individuelles. Dans la quatrième partie des *Mystères de Londres*, le lecteur de Féval découvre ainsi que le marquis de Rio-Santo est né d'une famille irlandaise indignement spoliée et réduite à la misère par l'impérialisme anglais : sa sœur est déshonorée, son père meurt d'épuisement, et sa mère agonisante lui lègue comme mot d'ordre : « Guerre à l'Angleterre ! » L'insurrection que préparent les Gentilshommes de la Nuit vise avant tout à libérer l'Irlande du joug anglais.

Conséquence de cette inflexion vers le récit historique : le déploiement panoramique (la grande ville moderne, ses envers et ses enfers) se double d'un travail de projection (sociologique et herméneutique) sur l'axe temporel – histoire locale et histoire nationale se répondant ou se rejoignant dans la diégèse. La misère et le crime n'apparaissent plus seulement comme des fatalités systémiques liées aux grandes métropoles de l'âge industriel, mais aussi comme la résultante d'une histoire longue fondée le plus souvent sur l'oppression, l'exclusion et la spoliation. L'histoire fabrique des enfers sociaux, et le roman explore ce processus : d'où une évolution de la perspective moraliste vers une analyse d'inspiration plutôt sociologique, dont les implications idéologiques sont très différentes. Ce changement de point de vue motive d'importantes reconfigurations narratives et esthétiques : historicisé, le roman-*Mystères* renégocie la gestion de son double héritage (*romance* et *roman*).

La mutation, apparemment improbable, du modèle panoramique au paradigme historique s'explique d'abord par des logiques liées à l'hybridité constitutive des *Mystères* urbains comme genre : son évolution sur la longue durée, comme les réappropriations inattendues qu'inspire sa diffusion mondiale, impliquent plusieurs formes d'historicisation parfois contradictoires. D'autre part, la fascination qu'exercent *Les Mystères de Paris* déclenche immédiatement une vague de réécritures, visant autant à rendre hommage au prototype qu'à le concurrencer ou à l'amender ; sous la monarchie de Juillet, ce travail intertextuel produit des romans d'actualité, mais la révolution de Février, puis le Coup d'État de 1851 renvoient les années 1840 à un passé désormais ressenti comme historique : le décalage temporel historicise de plus en plus le modèle inauguré par Sue. Enfin, certains reprennent les structures de l'intrigue, ou le système des personnages-types, dans le cadre d'un roman historique situé dans une époque délibérément lointaine – à la suite d'Eugène Sue qui lui-même a inauguré le dispositif, de manière sérielle, avec les *Mystères du peuple*, « Histoire d'une famille de prolétaires à travers les âges ». Sue prévoyait d'ailleurs un troisième cycle de *Mystères*, intitulé *Les Mystères du monde, ou l'esclavage, le prolé-*

riat et la misère chez tous les peuples : la mondialisation est au cœur du projet, mais dans une perspective résolument historique et militante.

DU ROMAN SOCIAL AU ROMAN HISTORIQUE

Le prestige du prototype que constituent *Les Mystères de Paris* tend à dissimuler un phénomène pourtant caractéristique : l'important corpus des *Mystères de province* définit souvent, d'emblée et explicitement, ce genre de roman comme mise en intrigue d'une histoire locale à la fois savante et pittoresque (ce que conforte la publication en feuilleton dans la presse régionale : chaque livraison peut offrir au public un aperçu complet sur tel monument ou tel épisode fameux). *Les Mystères de Lyon* de Francis Linossier affichent un sous-titre caractéristique : « Histoire politique, philosophique et anecdotique de la ville de Lyon ¹ ». Cette inflexion générique répond à l'intérêt patrimonial pour l'histoire locale développée, sous la monarchie de Juillet, grâce à l'activité soutenue des sociétés savantes ; les débuts de la Troisième République infléchissent cet engouement dans un sens résolument national : l'histoire de la « petite patrie » permet à chaque citoyen d'éprouver concrètement, quotidiennement, son appartenance à la France.

Le romanesque des *Mystères urbains* se trouve d'emblée, dans ce corpus, concurrencé par une ambition pédagogique voire encyclopédique parfaitement assumée – laquelle parfois l'emporte sur le récit fictionnel. Linossier, auteur des *Mystères de Lyon*, insiste : « Nous trouverons l'occasion naturelle de parler de Lyon, car notre but est, avant tout, d'écrire l'histoire de notre ville et de l'étudier moralement et topographiquement ² » ; il revient à plusieurs reprises sur « le but que nous nous sommes proposé, qui est d'écrire l'histoire de Lyon ³. » Parfois, une délégation de parole légitime ce projet savant ; dans *Les Mystères de Lille*, le lecteur est invité à assister, en compagnie des personnages fictifs, à une conférence que M. Dérode, historien bien réel et célébrité locale, consacre aux origines de la ville : « Un voile, un nuage, couvre l'origine de toute ville ; nous allons déchirer ce voile, dissiper le nuage qui enveloppe l'enfance de notre

1. Francis Linossier, *Les Mystères de Lyon*, Lyon, Cajani, 1856 [1852-1853]. Pour une analyse précise de ce roman, on se reportera, dans ce volume, à l'article de Yoan Vérilhac intitulé « "Vie à découvert et opérations en grand" : les *Mystères de province* et *Les Mystères de Paris* ».

2. *Ibid.*, p. 48.

3. *Ibid.*, p. 95.

chère patrie, et, recueillant les antiques traditions et les vieilles légendes, réunir, à l'aide de ces éléments, les bases de notre histoire locale ⁴. »

Les Mystères de province qui revendiquent ce type d'objectif enchâssent un guide (de la ville ou de la province), ainsi que des fragments de récit historique, dans une intrigue-cadre servant, plus ou moins explicitement, de prétexte à ces insertions savantes. L'auteur des *Mystères de Lyon* justifie, de manière expéditive, ces juxtapositions abruptes, et les suspensions narratives qu'elles provoquent : « Nous profiterons du moment de halte opéré par notre héros pour raconter rapidement l'histoire de l'église Saint-Jean ⁵. » L'itinéraire des personnages, et le montage de l'intrigue, obéissent à la visée pédagogique qui gouverne l'ensemble : « Quant à la partie historique, on a déjà pu se rendre compte de la manière dont nous procédons pour la faire connaître ; lorsque dans notre intrigue nous nous heurtons à quelques noms, à quelque monument, nous laissons la plume du romancier pour celle de l'historien ⁶. » La logique panoramique du prototype se combine à une perspective historique : les Mystères de province offrent une sorte de modèle réduit des romans géographiques de Jules Verne, ou du *Tour de France par deux enfants* [1877] – le support journalistique accentuant l'influence du reportage de proximité, ou du feuilleton culturel, sur le déroulement de la fiction.

Au-delà de cette hybridité constitutive propre à certains Mystères de province (et, de manière plus restrictive et ludique, aux *Petits mystères* consacrés à telle ou telle institution prestigieuse comme l'Opéra), l'évolution globale du genre influe sur son historicisation. Cette potentialité était d'ailleurs inscrite, à l'état virtuel, dans la définition même des Mystères urbains comme roman d'aventures sociales : « Selon Lise Queffélec, le roman d'aventures sociales est dépaysant parce que le texte nous fait découvrir des milieux sociaux (réels ou imaginaires) inconnus du public : la pègre, la grande aristocratie, le syndicat du crime, la Cour des miracles, la prostitution, les sociétés secrètes, etc. Ce monde caché possède en effet ces propriétés qui intéressent le roman d'aventures, au même titre que l'histoire ou la géographie : hors-la-loi, il livre le héros à lui-

4. Jean-Baptiste Najjac, *Les Mystères de Lille*, Lille, imprimerie De Mériaux, 1875, p. 84. Victor Dérode (1797-1967) a publié en 1847 une *Histoire de Lille* en trois volumes, ainsi que plusieurs ouvrages savants consacrés à la région.

5. F. Linossier, *Les Mystères de Lyon*, *op. cit.*, p. 170.

6. *Ibid.*, p. 98.

même ; criminel, il réactive les fantasmes de sauvagerie ; secret, il substitue ses règles à celles de notre société et se prête aux lectures initiatiques ⁷. » La présence du terme « Mystères » dans le titre souligne cette vocation de dépaysement social : le quotidien, le familier, le trop connu se renversent en insolite, extraordinaire et déroutant.

Cette dimension, bien présente chez Sue, s'articule cependant, dans les *Mystères de Paris*, à un processus d'investigation sociale mobilisant le paradigme contemporain de l'enquête. Lorsque l'amendement Riancey, puis les lois sur la presse promulguées sous le Second Empire, auront rendu impossible cette démarche sociologique virtuellement subversive, les Mystères urbains réduiront leur définition au roman d'aventures criminelles, où les bas-fonds des métropoles de l'âge industriel servent de cadre effrayant autant que fantasmagorique à des intrigues invraisemblables et spectaculaires. Lorsque Aurélien Scholl reprend en volume ses *Nouveaux Mystères de Paris*, initialement parus dans *Le Petit journal*, il explique cette mutation par les contraintes éditoriales contemporaines : « C'est une série d'aventures que nous offrons au lecteur ; la législation actuelle ne nous a pas permis de faire autre chose dans une feuille littéraire ⁸. »

Cette évolution générique n'impose pas, en soi, une historicisation du schéma initial : le roman du complot, du crime, puis le roman policier qui régénère le sens du terme « Mystère(s) ⁹ » gardent une forte dimension d'actualité. Mais la mutation du roman-Mystères en récit d'aventures favorise la rencontre avec la fiction historique telle qu'elle se redéfinit à la même époque ¹⁰ dans le feuilleton (sous l'influence, notamment, du contexte répressif) : le roman de

7. Matthieu Letourneux, *Le roman d'aventures, 1870-1930*, Limoges, PULIM, « Médiatextes », 2010, p. 130.

8. Aurélien Scholl, *Les Nouveaux Mystères de Paris*, « Préface », Paris, A. Lacroix, 1867, p. 2 (Lacroix a été l'éditeur des *Misérables*).

9. Lise Dumasy voit dans le roman de Dumas *Les Mohicans de Paris*, hommage et réponse républicaine aux *Mystères de Paris*, un jalon important dans l'évolution du roman social vers le roman policier : « L'intrigue policière prend une place non négligeable dans le roman [...] Le roman policier peut naître, avec ses enquêteurs officiels munis des qualités d'investigation et de l'honorabilité requises, tels qu'on les voit dans les romans de Gaboriau, par exemple. » (« *Les Mohicans de Paris*, ou comment être romantique sous le Second Empire », *Entre presse et littérature. Le Mousquetaire*, journal de M. Alexandre Dumas (1853-1857), Pascal Durand et Sarah Mombert dir., Genève, Droz, 2009, p. 221-222).

10. Voir sur ce point les analyses d'Anne Léoni et Roger Ripoll, « Quelques aspects de la Révolution française dans le roman-feuilleton », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1975, 2/3, p. 410.

cape et d'épée transforme le modèle dumasien en œuvre d'action, privilégiant le spectaculaire et les scènes-choc – les tavernes remplacent les tapis-francs, les spadassins prennent avantageusement la place de Bras-Rouge et consorts, cependant que sorciers ou empoisonneurs endossent le rôle noir de Polidori ou des Jésuites. À cet égard, la distance historique, redoublant l'étrangeté sociale, autorise toutes les hyperboles en matière de cruauté, de barbarie ou de supplices inédits : cette dimension voyeuriste voire sadique, bien présente dès le monarchie de Juillet, trouve de nouveaux développements dans les feuilletons-Mystères du Second Empire.

Un dernier facteur contribue à l'historicisation du genre : sa vocation identitaire, de plus en plus affirmée à mesure que le modèle initié par Sue se diffuse au niveau européen puis mondial. S'inspirer du modèle des *Mystères de Paris* incite certes à étendre à toutes les villes tentaculaires de la modernité la géographie fantasmatique propre à l'imaginaire social des bas-fonds – qu'on retrouve aussi, découverte inattendue, dans les bourgades grecques ou les ports de pêche norvégiens. Mais cette démarche de transposition ou d'adaptation engage aussi un dialogue intertextuel, mettant en évidence les différences et les contrastes tout autant que les points de rencontre. Ainsi Edward Eggleston, auteur d'une œuvre intitulée *The Mystery of Metropolisville* (1873), affirme vouloir « se libérer de l'habituelle imitation des choses étrangères », et se donne pour programme d'écrire « une histoire de la civilisation en Amérique », en proposant un « portrait correct des mœurs et de la vie américaine ¹¹ ».

Le roman de mœurs contemporaines se combine volontiers à une perspective historique, lorsqu'il se donne pour tâche de célébrer la patrie et/ou la nation. Ce qu'indique explicitement le titre du roman d'Auguste Fortier *Les Mystères de Montréal, roman canadien* (1893). L'intrigue commence en 1837-38, au moment de la « Rébellion des patriotes » contre le gouvernement colonial britannique dans le Bas-Canada (actuel Québec). La distribution du personnel romanesque porte un sens politique explicite : le héros, Paul, est un fervent patriote ; sa promise, Jeanne Duval, l'aime d'un amour fidèle et chaste ; le rôle du Traître est assumé par Charles, amoureux de Jeanne, qui trahit les patriotes et cherche à perdre son rival Paul. Le prologue s'achève sur la répression de l'insurrection patriote, et toute la suite du roman évoque les trames ourdies par

11. Passages cités par Marie-Ève Thérénty dans « Mysteromania », *Romantisme*, n° 160, 2013, « Conquêtes du roman », p. 58.

Charles pour perdre Paul et épouser la belle « fiancée de 1837 ». La topologie romanesque adapte les lieux communs popularisés par Sue ; ainsi, les repaires du vice et du crime ne sont plus les tapis-francs, mais l'hôtel d'Albion ou le London-Club, l'un et l'autre liés à l'oppression anglaise. *L'excipit* (euphorique et matrimonial, évidemment) martèle la morale de l'histoire : « Le dévouement à la religion et à la nationalité ne reste jamais sans récompense. »

Dans le corpus des Mystères français, ce sont plutôt les identités sociales qui sont interrogées et définies par les logiques de la fiction – perspective qui, pour échapper au moralisme ou à la stéréotypie, se dote volontiers d'une profondeur de champ empruntée à l'histoire. Le processus est inauguré par Eugène Sue dans *Les Mystères du peuple* : cette « Histoire d'une famille de prolétaires à travers les âges » commence avec la Gaule mythique des druides, et prend pour point d'arrivée (et de départ, au niveau du récit) l'actualité la plus immédiate. Présentant son roman-feuilleton *La Dompteuse* dans le journal socialiste *Le Citoyen de Paris*, Vallès sollicite le modèle d'Eugène Sue pour le renverser : « *Les Mystères de Paris* firent jadis un trou social. Moi, je vais tenter d'écrire les mystères d'une race finie qui s'appelle la Bourgeoisie ¹². » Le terme de Mystères prend, dans ce contexte, un double sens : il rend aux vaincus l'histoire et la mémoire dont on les a indignement spoliés ; il révèle et dévoile les dessous de la respectabilité bourgeoise, laquelle fonde l'autorité sociale dans la France des notables. Les bas-fonds ne sont pas où l'on croit (c'est la leçon des *Mohicans de Paris*).

Sans doute est-ce, paradoxalement, ce questionnement identitaire qui explique la disparition rapide d'une spécificité marquante dans *Les Mystères de Paris* : l'usage de l'argot, qui dans le roman se définit comme la langue du crime, langue seconde (Tortillard doit « l'apprendre ») destinée à crypter les échanges entre malfaiteurs. *Les Mystères de Paris*, par leur usage de l'argot, assimilaient les classes laborieuses aux classes dangereuses : c'est pourquoi Linossier se refuse à reproduire le langage des canuts « qui n'existe plus guère aujourd'hui ¹³ », cependant, que, dans *Les Mystères de Lille*, on ne trouve qu'une seule occurrence de l'accent du Nord. La définition et les usages de l'argot fixés par Sue auraient sans doute parasité, au niveau de la réception, la perception des particularismes linguistiques comme marqueurs moralement neutres d'une identité sociale ou locale.

12. Jules Vallès, *Le Citoyen de Paris*, 13 février 1881.

13. F. Linossier, *Les Mystères de Lyon, op. cit.*, p. 84.

LE MODÈLE INITIAL : « LE CREUSEMENT DU TEMPS »

Les usages diversifiés du prototype proposé par Sue imposent divers ajustements, dont beaucoup entraînent une historicisation du discours romanesque. Paradoxalement, la fidélité intertextuelle la plus exacte aboutit au même résultat : après 1848, une intrigue contemporaine de celle des *Mystères de Paris* n'est plus une fiction d'actualité, mais un récit historique. Sous le Second Empire, dans une capitale en voie de modernisation accélérée, les bas-fonds évoqués par Sue sont déjà monumentalisés ; ces lieux de mémoire sont quotidiennement visités par des hordes de touristes se rendant en procession, sous la conduite d'un guide, au Lapin-Blanc : « Presque chaque jour, [se souvient Charles Nisard], des élégants, en équipage, arrivent pour respirer les émanations du Chourineur, de Rodolphe, de Fleur-de-Marie, de la Borgnesse et du Maître d'école. Le vieux Bordelais leur sert de cicérone et les touristes empressés, tenant un *Mystères de Paris* à la main comme un livret du musée de Versailles, s'en retournent enchantés de leur pèlerinage ¹⁴. » Quant aux types mis en circulation par le roman, et l'iconographie qui s'en inspire, ils subissent l'usure de leur propre succès : ils portent la marque de l'« âge panoramique » des années 1840, et apparaissent progressivement comme anachroniques ou désuets. En revanche, d'autres paradigmes, plus modernes, se substituent aux lieux communs mis en circulation par Sue : les barbares qui peuplent les bas-fonds ne sont plus des sauvages ou des Mohicans, mais des « peuples de la nuit » comparables à ceux que les colonisateurs affrontent en Afrique, sur le continent noir ¹⁵.

En même temps, le récit dramatique et accidenté, caractéristique du « moment » romantique, se trouve peu à peu supplanté, du moins dans les genres romanesques les plus légitimés, par une double tendance, idéaliste ou réaliste. C'est cette dernière qui prend en charge, comme l'écrivent les

14. Charles Nisard, *La Muse pariétaire et la Muse foraine, ou Chansons des rues depuis quinze ans*, Paris, Jules Gay, 1863, p. 297. Passage cité par Dominique Kalifa dans *Les bas-fonds. Histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil, « L'univers historique », 2013, p. 209.

15. « William Booth, le fondateur de l'Armée du Salut, publie en 1890 *In Darkest England and the Way Out*, qui se présente explicitement comme un écho au livre du célèbre Henry Morton Stanley, *In Darkest Africa*, paru la même année. / Missionnaires, journalistes et romanciers font de l'*East End* une terre noire, coloniale, peuplée d'individus sans histoire ni culture, et qu'il s'agit de reconquérir » (D. Kalifa, *Les bas-fonds, op. cit.*, p. 128).

Goncourt dans leur préface-manifeste à *Germinie Lacerteux* (1865), la représentation de ce « monde sous un monde : le peuple ». L'esthétique du *romance*, qui sous-tend *Les Mystères de Paris*, se combine désormais à une ambition plus synthétique et plus « scientifique » de véridiction – *Les Misérables* combinent les formes simples caractéristiques du roman populaire (la légende, le conte, le mélodrame...) et tous les modes de l'écriture historique littéraire et savante (l'épopée, le mythe, le récit réaliste, le discours analytique).

Enfin, après la tumultueuse et traumatique année 1848, se dire « socialiste » exige des garanties de sérieux, une légitimité théorique et politique qui dépasse l'humanitarisme romantique ; à l'occasion des élections de 1850, où Eugène Sue se présente comme candidat d'extrême-gauche, un rédacteur de *L'Atelier* écrit sévèrement : « Il ne suffit pas pour être socialiste d'avoir décrit les misères qui pèsent sur le peuple [...] À nos yeux, M. Eugène Sue n'est qu'un philanthrope romantique, ou un romancier philanthrope. Il a décrit avec art et d'une manière saisissante quelques grandes misères populaires ; mais les remèdes assez vagues qu'il indique, s'ils impliquent un sérieux désir de voir les misères amoindries, n'impliquent point le désir de voir les classes laborieuses relevées de leur infériorité relative par la possession de l'instrument de travail ¹⁶. »

Sous le Second Empire, le modèle qu'offrent *Les Mystères de Paris* appartient désormais à une autre époque, tant par sa thématique que par ses modes de représentation littéraires du social. Certains reprennent l'ambition de Sue, mais en repensent la forme : pionnier du reportage, Vallès entreprend de réinvestir la démarche de l'enquête dans d'autres formes d'investigation ; le réalisme artiste des Goncourt reconfigure l'exotisme du peuple selon la perspective sérieuse et savante du roman moderne. Inversement, Alexandre Dumas, avec *Les Mohicans de Paris*, proclame sa fidélité à l'esthétique dramatique totalisante du romantisme, et reconstruit « son identité littéraire et son identité politique ¹⁷ » grâce à cette vaste fresque historique ressuscitant le Paris de 1827 – capitale de la révolution artistique, et irréductible bastion républicain. Un dialogue intertextuel permanent avec Eugène Sue traverse l'œuvre, qui historicise explicitement le paradigme des *Mystères de Paris* – à un double niveau : « Au-delà même de cette opération de description-résurrection d'un passé

16. « Élections », *L'Atelier*, 30 avril 1850, passage cité par M. Letourneux dans sa préface aux *Mystères du peuple*, *op. cit.*, p. XVII. Eugène Sue répond à la question posée (la possession de l'instrument de travail) dans la lettre « Aux lecteurs » qui précède *La Croix d'argent* (6 mai 1850).

17. L. Dumasy, « *Les Mohicans de Paris* », article cité, p. 199.

historique, le roman de Dumas se présente comme historique – et s’accomplit comme tel – par le rapport redoublé qui s’y construit entre présent et passé : réflexion sur le présent (du lecteur) à partir du passé (qui est le présent du roman), redoublé par la synthèse et le dépassement du passé (de l’Empire, le passé du roman) qu’opère le présent romanesque (1827, qui est aussi, on vient de le voir, le passé du lecteur¹⁸). » La rupture de 1848 historicise le discours idéologique et politique que porte la forme romanesque originale.

Ce phénomène s’incarne exemplairement dans *Les Mystères du peuple*, dont le prologue propose une quasi-fiction d’actualité : Malik Lebrenn et sa famille défendent résolument la liberté sur les barricades, avant que le héros, déporté à la suite des journées de Juin puis miraculeusement rendu aux siens, dévoile à ses enfants les reliques et l’histoire de leur lignée. La révolution de Février et le sang de Juin constituent à la fois l’origine et la fin de l’histoire (comme fiction et comme récit historique) : ce choix narratif marque un changement indissociablement esthétique et politique dans le point de vue adopté. À la lumière des fractures de 1848 – de l’unanimité initial à la brutale répression de l’insurrection ouvrière –, le romancier repense et dépasse les questions posées dans les œuvres antérieures, en une sorte de somme récapitulative : « *Les Mystères du peuple* englobent en leur sein *Les Mystères de Paris*, ce dont témoignent les derniers volumes du roman, qui verront réapparaître Rodolphe et le Gerolstein. Ils englobent aussi *Le Juif errant* puisqu’ils évoquent les Rennepont, ancêtres des héros de cet autre roman [...], et plus tard l’horrible Rodin¹⁹. » Ce remaniement idéologique s’appuie sur une redéfinition de la posture auctoriale. Au lieu de déléguer dans la fiction un double de l’auteur façon Rodolphe, enquêteur et justicier tout-puissant, l’écrivain ambitionne désormais d’écrire, avec *Les Mystères du peuple*, un « véritable évangile républicain²⁰ », dont les saints, les héros et les martyrs sont issus du peuple même – le discours du romancier se trouve repris et diffracté, de manière démocratique, par ces personnages emblématiques, grands hommes inconnus de l’histoire populaire.

18. *Ibid.*, p. 222-223.

19. M. Letourneux, préface aux *Mystères du peuple*, *op. cit.*, p. VIII.

20. *Ibid.*, p. XIII. Dans *Les Mystères de Paris* au contraire, les « saints laïques » assurant l’évangélisation politique des classes pauvres sont eux-mêmes issus de milieux plus favorisés, notamment de la grande aristocratie.

L'historicisation de la période-charnière que représente la monarchie de Juillet reconfigure le discours social propre au roman-Mystères. Il s'agit soit d'étudier l'origine et le développement des antagonismes qui travaillent le monde contemporain, soit (pour des raisons politiques, c'est le modèle le plus fréquent) de travailler à réunifier une collectivité nationale fracturée par les séismes d'un demi-siècle de révolutions : « Le roman [*Les Mystères de Lyon*] est un effort considérable pour travailler à une réconciliation générale de la nation ébranlée par la Révolution française, à travers les aventures délirantes du jeune fils d'un républicain et d'une aristocrate reniée. Révolution de 1830, soulèvement des canuts lyonnais, rappel constant des traces laissées par 93 dans la ville, *Les Mystères de Lyon* prétend constituer une synthèse historique locale dont des enseignements nationaux peuvent être tirés²¹. » La sociologie urbaine, analysée presque dans les mêmes termes dans *Les Mystères de Lille* et *Les Mystères de Lyon* (deux capitales industrielles du textile), projette en synchronie cette vision apaisée : la noblesse « règne et ne gouverne pas », cependant que le commerce et l'industrie forment la nouvelle aristocratie du Travail. Dans *Les Mystères de Marseille*, Zola consacre également la victoire finale du travail méritant (le couple de Marius et de Fine) sur l'aristocratie arrogante mais anachronique (M. de Cazalis) – cependant que la position marginale et généreuse de M. de Girousse marque la juste place réservée à la noblesse dans le monde contemporain.

On remarquera néanmoins que cet éloge du travail, et la promotion de l'industriel comme héros des temps modernes, s'accompagne d'un quasi-effacement romanesque du prolétariat – c'est le prix à payer pour assurer la cohérence d'une fiction réconciliatrice : les affrontements sociaux sont déplacés d'une question brûlante (la « question sociale ») à un débat dépassé et déjà résolu (l'aristocratie contre le Tiers-État), les bas-fonds se redéfinissant comme monde du crime. Écrivant en 1867 *Les Mystères de Marseille*, pour des raisons essentiellement alimentaires et promotionnelles, Zola reprend ce dispositif de refoulement romanesque – sans parvenir, néanmoins, à le maintenir jusqu'au bout : le roman s'achève sur une des seules évocations de Juin 1848 dans la littérature contemporaine. Deux ans plus tard, l'écrivain compose *La Fortune des Rougon...*

Ces infléchissements idéologiques, corollaires de l'historicisation du genre

21. Y. Vêrilhac, « "Vie à découvert et opérations en grand" », article cité (dans ce même volume).

« Mystères urbains », situent le discours romanesque entre deux pôles : d'un côté, la déshistoricisation et la neutralisation axiologique qu'instaurent le roman d'aventures et le roman criminel ; de l'autre, une radicalisation politique, à la fois socialiste et républicaine, débouchant sur l'éloge de l'insurrection (1848 comme aboutissement de l'histoire et de la fable).

Dans ce deuxième cas, la réécriture « démocratique » des *Mystères de Paris* suppose une redéfinition des rapports entre l'écrivain et le peuple. L'enjeu est décisif : dans la crise de l'après-1848, il s'agit de réaffirmer la légitimité de la littérature à penser le social et à intervenir dans l'espace public. Dans *Les Mohicans de Paris*, Dumas condamne sans appel la méthode d'investigation mise en scène par Eugène Sue ; Salvator explique au jeune écrivain Jean Robert, lui-même double fictif du romancier en 1827, que les classes populaires ne doivent pas être étudiées au cabaret ou au tapis-franc, mais dans l'exercice de leur profession, dans leur boutique ou leur atelier. L'intrigue promet une nouvelle alliance entre l'artiste romantique et les hommes du peuple, citoyens éclairés, responsables et pourvus d'une réelle conscience politique ; le romancier n'a plus pour emblème le prince Rodolphe, surhomme aristocrate, mais le trio des Mohicans de l'art et de la science.

Dans *Les Mystères du peuple*, Eugène Sue redéfinit également les usages de la fiction. *Les Mystères de Paris* en présentaient essentiellement l'impact émotionnel ; l'« Histoire d'une famille de prolétaires à travers les âges », elle, se présente comme un récit à thèse, le roman populaire héritant de l'efficacité du discours par paraboles dont l'œuvre fait l'éloge²². Conséquence : le romancier, récemment élu représentant du peuple, reprend au Christ socialiste de la fiction sa rhétorique démocratique – pour prôner le refus de la charité au nom de la justice sociale, et le rejet de l'aumône au profit de la répartition équitable des instruments de travail : « Permettez-moi, chez lecteurs [...] de terminer par une *parabole*, ainsi que l'on disait au temps de Jésus de Nazareth. Cette parabole ne sera autre chose que le récit d'un fait dont j'ai été témoin²³. » Le Christ des barricades mis en scène dans *La Croix d'argent*, comme le romancier,

22. « Si vous savez comme son langage est naturel ! quelles touchantes et ingénieuses paraboles il trouve pour mettre sa pensée à la portée de ces hommes simples, de ces pauvres d'esprit, comme il les appelle, et qu'il aime tant ! Ainsi, tous, jusqu'aux petits enfants, pour lesquels il a un si grand faible, comprennent sa parole, et n'en perdent pas un mot. » (« La Croix d'argent », *Les Mystères du peuple*, op. cit., p. 395-396. Toutes les références à cette œuvre figureront désormais entre parenthèses, au fil du texte).

23. E. Sue, lettre aux lecteurs placée en tête de *La Croix d'argent*, datée du 6 mai 1850.

prêche un évangile social ; ses véritables disciples sont les gens du peuple qui l'ont défendu, et les esclaves héritiers de ses valeurs humanistes et égalitaires : l'Église de Rome, soutien de tous les trônes, est au contraire fondée par Pierre, traître et renégat, afin de confisquer et d'escamoter la parole libératrice de Jésus – ce que démontrent les romans suivants du cycle. L'écrivain fait des *Mystères du peuple* un nouvel évangile, porteur d'une révélation religieuse et sociale (ce qui réactive toutes les connotations du titre) ; si l'insurrection est désormais l'indispensable outil de l'affranchissement, c'est que la leçon du charpentier de Nazareth a été scandaleusement détournée et récupérée par une Église de criminels et d'imposteurs.

MYSTÈRES D'AUJOURD'HUI, MYSTÈRES D'AUTREFOIS

Si l'historicisation du prototype *Mystères de Paris* relève d'un phénomène quasiment mécanique lié au passage du temps, il en va tout autrement d'une autre sous-genre, bien représenté dans notre corpus : le roman historique projetant le modèle inauguré par Sue (intrigue, personnages, lieux communs) dans toutes sortes d'époques plus ou moins éloignées. Certains écrivains cultivent d'ailleurs les deux formes du roman des bas-fonds, la fiction d'actualité et le récit historique : c'est le cas bien sûr d'Eugène Sue, mais aussi d'Octave Féré, l'auteur des *Mystères de Rouen*, qui écrit en 1860 *La Cour des Miracles sous Charles VI* (l'œuvre est rééditée chez Fayard en 1889 : preuve d'un certain succès ?)

Le déplacement du modèle « Mystères urbains » vers d'autres périodes, parfois très reculées, peut sembler paradoxal : cette forme romanesque est liée aux angoisses et aux crises liées au développement de l'âge industriel et de la modernité capitaliste ; quel sens peut-elle revêtir, s'agissant de la Rome républicaine ou du Moyen-Âge ?... En fait, le phénomène s'explique par la réactivation de l'une des sources mobilisées par Sue : le roman des bas-fonds emprunte beaucoup de son imaginaire à celui de la Cour des Miracles, dont Victor Hugo a donné une représentation paradigmatique dans *Notre-Dame de Paris* (qu'on peut lire, rétrospectivement, comme l'ancêtre médiéval des Mystères urbains postérieurs).

Pierre Gringoire, lui-même poète et auteur du *Mystère* représenté dans les premières pages du récit, se perd dans un dédale de ruelles qui, à l'image des inextricables labyrinthes dans les châteaux gothiques, l'entraîne au cœur des ténèbres, dans un univers explicitement infernal : « Ce n'étaient qu'intersec-

tions de maisons, culs-de-sac, pattes-d'oie, au milieu desquels il hésitait et doutait sans cesse, plus empêché et plus englué dans cet enchevêtrement de ruelles noires qu'il ne l'eût été dans le dédale même de l'hôtel des Tournelles. Enfin il perdit patience, et s'écria solennellement : « Maudits soient les carrefours ! c'est le diable qui les a faits à l'image de sa fourche²⁴. » Au terme de cette descente aux enfers, Gringoire pénètre dans un épouvantable tapis-franc, digne ancêtre du Lapin-Blanc : « Il ne marchait pas dans le Styx, mais dans la boue, il n'était pas coudoyé par des démons, mais par des voleurs [...] Il tomba du sabbat au cabaret. La Cour des Miracles n'était en effet qu'un cabaret, mais un cabaret de brigands, tout aussi rouge de sang que de vin » (p. 84). Là, il est traduit devant le tribunal de Clopin Trouillefou, roi de Thunes, dont la rhétorique anticipe l'exotisme langagier des *Mystères de Paris* : « Tu es entré dans le royaume d'argot sans être argotier, tu as violé les privilèges de notre ville. Tu dois être puni, à moins que tu ne sois capon, franc-mitou ou rifodé, c'est-à-dire, dans l'argot des honnêtes gens, voleur, mendiant ou vagabond » (p. 86).

Autrement dit, Eugène Sue a modernisé un motif qui, à son tour, se trouve indéfiniment réemployé pour caractériser toutes les mégapoles de l'histoire. Félix Dariège présente son roman *Les Mystères de Rome* (1847) en des termes qui reprennent explicitement les lieux communs mis en circulation par son modèle : « La courtisane s'y montre à côté de la chaste jeune fille qui prie Junon-Juga, sa madone à elle, de protéger ses amours ; et parfois l'ancre d'une sibylle, une taverne, un bouge, l'édicule redouté de quelque divinité des enfers, s'ouvrent à côté du boudoir où une noble matrone reçoit le matin ses parfumeurs, ses fleuristes, et sa cour habituelle de vieux sénateurs et de jeunes chevaliers²⁵. »

Eugène Sue lui-même réécrit ouvertement la fameuse scène du Lapin-Blanc dans *La Croix d'argent* : déguisées comme le prince Rodolphe, les belles patriciennes Jeane et Aurélie se rendent dans une « horrible taverne [rassemblant] la lie de la populace » (p. 395), où Jésus vient prêcher le peuple. À première vue, cette taverne de l'Onagre a tout d'un tapis-franc à l'antique, embusqué au fond d'un faubourg mal famé : « Les disputes, les rixes y étaient fréquentes, et aux approches de la nuit l'on ne voyait guère s'aventurer aux envi-

24. Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* [1831], Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 79.

Toutes les références à cette œuvre figureront désormais entre parenthèses, au fil du texte.

25. Passage cité par Marie-Astrid Charlier dans sa présentation du roman sur le site Médias 19, section « Anthologies – Mystères urbains ».

rons de la porte des *Brebis*, non loin de laquelle était situé ce repaire, que des hommes à figure sinistre, ou des femmes de mauvaise vie » (p. 393). Le parallélisme débouche cependant sur une réorientation idéologique. Certes, la taverne abrite des vagabonds, des malfaiteurs et des prostituées, mais aussi des travailleurs pauvres et d'honnêtes mères de familles avec leurs enfants ; aux inquiétudes de son amie Aurélie, Jeane (au prénom à la fois héroïque et plébéien) répond fermement : « N'ayez aucune crainte, ces gens sont plus turbulents et plus effrayants à voir que vraiment méchants » (p. 395).

Dans ce tapis-franc à l'orientale, les deux héroïnes rencontrent un double du Chourineur en la personne de Banaïas – dont le portrait horrifique synthétise les lieux communs décrivant les « barbares », les « rouges » campés dans les banlieues ouvrières ; c'est « un homme de grande taille, à figure farouche et à longue barbe hérissée, vêtu d'un sayon de poil de chameau presque en guenilles, serré à la taille par une corde soutenant un large coutelas rouillé sans fourreau. Cet homme tenait en outre à la main un long bâton terminé par une masse de fer » (p. 399). Le lecteur apprendra par la suite que cet inquiétant accoutrement indique tout simplement la profession de Banaïas, garde du corps à la solde des riches voyageurs soucieux de ne pas se faire détrouser... Un détail souligne le rapprochement intertextuel. Dans *Les Mystères de Paris*, le Chourineur, albinos, incarne la vivante enseigne du Lapin-Blanc : « Les Albinos sont les lapins blancs des hommes et ils ont les yeux rouges²⁶. » Banaïas, habitué de la taverne de l'Onagre, se dit lui-même « aussi difficile à brider qu'un âne sauvage » (p. 399). Comme le Chourineur, qui voit dans Rodolphe son Dieu et le défend au péril de sa vie, Banaïas, énergique disciple du « jeune maître de Nazareth », meurt en essayant d'arracher Jésus aux soldats venus l'arrêter. Ces parallélismes soulignent une divergence majeure : alors que le Chourineur, sauvé par Rodolphe, adore en lui l'auteur de sa rédemption, Banaïas met toutes ses forces au service de la parole d'universel affranchissement portée par Jésus.

Le passage du roman social au roman historique à thèse provoque un autre processus d'hybridation : le type (inspiré de l'influence panoramique et du roman de mœurs) devient *persona* et/ou allégorie. *Les Mystères du peuple* mettent en œuvre un récit cyclique fondé sur une structure en spirale : les affrontements mis en scène dans chaque roman reprennent, à un autre niveau,

26. E. Sue, *Les Mystères de Paris*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1989, p. 62.

les mêmes antagonismes déjà présents dans les récits précédents, chaque époque transmettant à la suivante ses lignes de fracture et ses haines inexpiables. Depuis l'Antiquité, la famille des Lebrenn a pour adversaire irréconciliable la race issue de Néroweg ; le personnel réduit de la fiction offre un modèle réduit des luttes ancestrales opposant les Gaulois et les Francs, le peuple et l'aristocratie (modèle repris d'Augustin Thierry, à quelques variations près). Eugène Sue signale avec insistance cette particularité : « Dans le récit suivant, vous verrez pour la première fois apparaître un Néroweg (plus tard sire, seigneur, baron, comte de Plouernel), personnage qui pose et résume par lui d'abord, et ensuite par sa descendance, l'antagonisme de la race franque et de la race gauloise, qui, commençant ainsi au troisième siècle, se poursuit à travers les âges entre la famille des conquis et la famille conquérante, jusqu'à la rencontre de M. le comte Néroweg de Plouernel et de M. Lebrenn, marchand de toile de la rue Saint-Denis, à Paris ²⁷. » Ce principe induit une logique répétitive qui bloque chaque personnage dans un rôle et une fonction, au sein d'un schéma actantiel inchangé, reconduit d'un roman à l'autre : « Les personnages sont donc, au sens propre, des *personae*, masques de théâtre identiques portés par des individus différents. En apparence, pourtant, Marik, le bourgeois de 1848, paraît bien éloigné de Joël, le brenn de la tribu de Karnak, dont Sue vantait "le cœur droit, le courage ferme et l'esprit joyeux". Mais la vraie nature de ce "digne commerçant" transparaît dans l'enseigne de sa boutique, évoquant "le chef de l'armée gauloise, Brennus" et son air farouche et hautain. Marik saura réveiller ce sang gaulois lorsqu'il s'agira de défendre la liberté sur les barricades ²⁸. »

Une étape de plus, et la *persona* devient allégorie. Le phénomène est particulièrement sensible dans *Les Mystères de Venise* ²⁹ : la belle Venezia, orpheline sauvée des eaux et adoptée par la République, transmet son énergie patriotique à son fiancé Badoer, lequel, sous cette bénéfique influence, « renonc[e] à l'oisiveté démoralisante pour servir la patrie les armes à la main », devenant ainsi une flamboyante incarnation de « l'énergie nationale ³⁰ ». Cette régénération de l'âme collective de Venise à la Renaissance renvoie clairement à l'actualité de

27. E. Sue à ses lecteurs, à la fin de *La Croix d'argent* (1^{er} juin 1850), *Les Mystères du peuple*, op. cit., p. 469.

28. M. Letourneux, préface aux *Les Mystères du peuple*, op. cit., p. XXXII. Dans le contexte de 1849, l'allusion à Brennus, vainqueur de Rome, a une connotation à la fois anticléricale et anti-impérialiste.

29. Édouard Didier, *Les Mystères de Venise*, Paris, Calmann-Lévy, 1881.

30. J'emprunte cette analyse à la passionnante communication que Yoan Vérilhac a consacrée aux *Mystères de Venise*, lors du séminaire « Mystères urbains » du 11 octobre 2011 (université Montpellier 3, RIRRA 21).

1881 : comment allier l'énergie populaire, la conscience intellectuelle des élites et l'âme de la Nation, pour surmonter le drame de la débâcle et fonder une république forte et durable ³¹ ?

La composition cyclique des *Mystères du peuple* amène une démultiplication du processus d'allégorisation. Dans le premier des récits, *La Faucille d'or*, la vierge Hêna s'offre en sacrifice pour le salut de la Gaule. Ce geste initial trouve son écho dans l'épopée et le martyre de Jeanne d'Arc ; dans l'intervalle, Victoria, la Mère des Camps, incarne l'inflexible résistance de la patrie à l'invasion franque et à la trahison catholique. La Marianne et la Sociale se projettent dans ces figures multipliées qui incarnent, mais aussi diffractent, l'image de la nation et de la République en gestation.

L'anamorphose du roman d'actualité en fiction historique fonctionne selon deux dispositifs : soit l'intrigue rapportée se réfère, selon un jeu croisé de parallélismes et d'équivalences, à la situation présente, qu'il s'agit d'éclairer ou de dénoncer ; soit l'œuvre propose une généalogie (sociologique et historique) du contemporain, en rétablissant une vérité occultée ou confisquée par l'histoire officielle des vainqueurs. Ces deux dimensions ne sont d'ailleurs pas incompatibles. Lorsqu'Eugène Sue, en 1850, écrit *La Croix d'argent*, il réactive la figure quarante-huitarde du Christ des barricades en lui conférant une authenticité historique – à cet égard, il offre à ses lecteurs un contre-Évangile socialiste ; en même temps, il répond à la réaction cléricale et à la mainmise du parti de l'Ordre sur la vie politique, au service des intérêts réactionnaires et capitalistes des notables. L'Église de 1850 a trahi Jésus, sa parole et sa mémoire – mettant à mort son enseignement, comme jadis les pharisiens le crucifièrent. L'auteur insiste sur cette double lecture : « Jésus de Nazareth n'était pas seulement un admirable réformateur social et politique, mais encore un réformateur religieux, et quoiqu'il professât la religion juive, il blâmait et méconnaissait certaines observances, certaines pratiques religieuses, considérées par les prêtres comme indispensables au salut ; il fut donc incessamment attaqué, exécré par les pharisiens, et finalement mis à mort à leur demande, pour avoir voulu, selon eux, renverser la religion, dissoudre la famille, et attenter à la richesse et à la propriété individuelle. / Le sujet est trop grave pour que je cherche la moindre

31. On trouve le même procédé dans *Les Mystères de Montréal* : Jeanne, la chaste héroïne, est appelée « la fiancée de 1837 », cependant que Charles, le traître, se retourne contre sa patrie en se mettant au service de l'opresseur anglais.

allusion aux événements et aux idées de notre temps ³². » Ironie, bien sûr – les italiques l'attestent.

L'Église de Rome n'est qu'une imposture millénaire et planétaire : Pierre, traître et renégat, a confisqué la mémoire de Jésus, à laquelle seuls les esclaves et les pauvres sont restés fidèles. Exemplaire incarnation d'une histoire falsifiée, dont le romancier doit révéler les ruses et les trahisons. Car, plus globalement, c'est toute l'histoire du peuple, à la fois sacrée et oblitérée, qu'il faut rendre à ceux qui en sont les auteurs et les héritiers. Défendre la République démocratique et sociale suppose un travail obstiné de dévoilement, revendiqué par la fiction. Eugène Sue, qui avait prévu (et annoncé) un nouveau cycle intitulé *Les Mystères du monde*, écrit en 1856 cette lettre quasiment testamentaire, alors qu'il se sait condamné à brève échéance : « Savez-vous, chers lecteurs, mon suprême et trop orgueilleux espoir ? C'est qu'après ma mort mon œuvre soit continuée de génération en génération. Je lègue ici cette pieuse tâche à des écrivains plus habiles, mais non moins sincèrement dévoués que moi à la cause de LA DÉMOCRATIE UNIVERSELLE ET DU LIBRE EXAMEN. Ainsi se continuerait de siècle en siècle, pour l'enseignement de nos descendants, l'*Histoire de cette famille de prolétaires à travers les âges*, histoire qui, après tout, est la nôtre ³³. » Le républicain Maurice Lachâtre proposera au communalard Hector France de reprendre le projet : de juin 1848 à mai 1871, la mémoire des vaincus ne cesse d'être bafouée, sans jamais néanmoins se laisser réduire au silence.

La forme militante et républicaine des *Mystères* historiques se heurte néanmoins à deux difficultés récurrentes, parce qu'inscrites dans la définition même du projet. La première tient à la forme narrative qu'a instaurée le paradigme : Les *Mystères de Paris* mettent en scène un surhomme justicier, lequel, même inversé en prince du crime comme dans *Les Mystères de Londres* (ou le cycle des *Rocambole*), véhicule *de facto* une vision résolument anti-démocratique de la société et du devenir historique. D'où le remaniement du personnel romanesque qu'opère Dumas dans *Les Mobicans de Paris* ³⁴. D'où, aussi, le déplace-

32. E. Sue, adresse aux lecteurs en tête de *La Croix d'argent*, texte daté du 6 mai 1850, alors que l'auteur vient d'être élu représentant du peuple.

33. Lettre aux lecteurs datée du 20 janvier 1856, citée par M. Letourneux dans sa préface aux *Mystères du peuple*, *op. cit.*, p. XXXVI.

34. Je me permets de renvoyer à l'article que je consacre à ce roman dans ce même volume de la revue *Autour de Vallès*, ainsi qu'à la belle analyse de Lise Dumasy cité ci-dessus.

ment proposé par *Les Mystères du peuple* : une série de héros (et d'héroïnes) issus d'une même famille, relayés parfois par d'autres figures populaires, lorsque les descendants du brenn de Karnak, avilis dans la servitude, subissent un passager effacement historique – ainsi, l'ultime prédication et la mort du Christ ont pour témoin et pour mémorialiste l'épouse d'un des descendants de Joël : « Les faits suivants ont été écrits par Geneviève, il y a un an, à son retour de voyage... Ma vie a été jusqu'ici tellement monotone et insignifiante, qu'elle figurerait mal parmi les récits de ma famille ³⁵ », précise l'esclave tisserand Fergan à la fin du *Collier de fer*, et en introduction à *La Croix d'argent*. Ces aménagements du dispositif initial visent à inscrire dans l'intrigue l'idéal égalitaire républicain.

Autre enjeu, décisif après les journées de Juin et le coup d'État de décembre 1851 : la question de la fraternité, cet idéal romantique fracassé par l'irruption violente de la question sociale au printemps 1848. Le premier épisode des *Mystères du peuple* répond directement au traumatisme de Juin : Marik Lebrenn, riche commerçant devenu, dans le quartier, une quasi-notabilité, n'hésite pas à accorder la main de sa fille à un ouvrier instruit, loyal, républicain, mais pauvre ; après avoir défendu Marianne sur les barricades de Février, Lebrenn est déporté pour son attitude lors de l'insurrection ouvrière. Dès l'ouverture de son cycle destiné à « nos frères du peuple et de la bourgeoisie », le romancier précise, par les discours de son héros comme par ses actes, la thèse qu'il entend défendre : « Une union entre bourgeoisie et peuple, ou, pour le dire autrement, en des termes rappelant l'ordre social et politique d'Ancien régime, l'unité du Tiers-État ³⁶. » Cette thèse réconciliatrice s'appuie sur une perspective de longue durée : la lutte des classes, générée par l'industrialisme et le capitalisme modernes, n'est qu'un épiphénomène conjoncturel qui n'entame nullement l'antique alliance des gens du peuple, depuis toujours solidaires pour combattre l'opresseur (étranger et aristocrate, soutenu par les forces occultes de l'Église).

Reste que ce dispositif entraîne des conséquences inattendues et paradoxales, susceptibles de ruiner le projet initial de l'auteur. Tout d'abord, la fraternité unit les membres d'une même famille et, au-delà (peut-être), d'une

35. E. Sue, *Les Mystères du peuple*, op. cit., p. 369.

36. Aude Déruelle, « La fraternité dans *Les Mystères du peuple* d'Eugène Sue », *Adelphiques. Sœurs et frères dans la littérature française du XIX^e siècle*, Claudie Bernard, Chantal Massol et Jean-Marie Roulin dir., Paris, Kimé, 2010, p. 323.

même race, sans jamais s'étendre à l'adversaire, ennemi héréditaire toujours renaissant : l'histoire nationale (selon le paradigme inauguré par Augustin Thierry) reconduit incessamment les mêmes lignes de fracture et les mêmes luttes, sans qu'aucune perspective unitaire promette la fin de ce cycle récurrent de violence et de répression. D'autre part, la solidarité familiale, verticale et héréditaire, se substitue très vite au modèle horizontal de la fraternité – comme si celui-ci s'avérait trop difficile à défendre et même à représenter : « À cet idéal de fraternité s'ajoute en effet un autre modèle de légitimation, fondé cette fois sur la lignée. Ces deux modèles de légitimation du peuple, quoique ici superposés, s'opposent dans leurs principes ³⁷. » Enfin, au sein même des fratries opposées (les Lebrenn contre les Néroweg et leurs descendants), c'est la fraternité de Caïn qui l'emporte. La logique du récit veut qu'à chaque génération, un seul parmi les descendants des Lebrenn porte la mémoire et l'honneur de la famille – si bien que l'intrigue tend à reléguer, sacrifier ou effacer une partie des frères et sœurs susceptibles de brouiller l'intrigue. Le phénomène, sous-jacent et thématiquement occulté dans la lignée des Lebrenn, « est en revanche continuellement exploité au sein des familles franques, et notamment de celle de Néroweg [...] L'apparition de cette lignée dans la fiction s'effectue sous le double signe de l'inceste et du meurtre ³⁸. » Ainsi resurgit inopinément la hantise des haines inexpiables dont Juin 1848 fut l'exemplaire et horrifique manifestation. Comme si le roman-Mystères, reconfiguré en fiction historique, ne parvenait pas à intégrer directement dans la construction de l'intrigue les questions qui le hantent – et qui ressurgissent en marge, décalées et anamorphosées.

L'hybridation entre le modèle romanesque des Mystères urbains et la fiction historique, après 1850, s'explique par un faisceau convergent de facteurs politiques, génériques et culturels. Les lois sur la presse qu'inaugure l'Empire bannissent du feuilleton tout roman d'actualité sociale : amputé de cette dimension essentielle, le paradigme inauguré par Eugène Sue évolue vers le roman d'aventures criminelles et/ou historiques ; cette transformation est parallèle à celle que connaît la fiction historique à la même période, du moins dans ses déclinaisons feuilletonesques et populaires. Par ailleurs, les césures de 1848 et de 1851 renvoient l'époque des *Mystères de Paris* à un passé désormais ressenti comme historique : reconfigurer et réécrire l'œuvre de Sue oblige à un

37. *Ibid.*, p. 320.

38. *Ibid.*, p. 327.

retour critique et distancié sur la monarchie de Juillet comme généalogie d'un présent calamiteux – d'où l'invention de nouvelles formes, qui repensent et réintègrent certains motifs des Mystères urbains dans des dispositifs innovants : *Les Misères* (le projet est lancé en 1845) deviennent *Les Misérables* (1862). Lorsque enfin, combinaison hautement improbable, certains romans projettent le modèle des Mystères urbains dans un passé plus ou moins éloigné mais antérieur à la Révolution française, le projet se heurte à une aporie. Soit le schéma d'ensemble est conservé, mais fait basculer l'œuvre dans le domaine du *romance* (mythe, légende, épopée, formes populaires de l'imaginaire collectif) : dans ce cas, la valeur épistémologique et/ou argumentative de la fiction en sort laminée. Soit la pression des logiques spécifiquement historiques amène un remaniement global du modèle – la « formule naturaliste » apportant une solution originale à l'ambition indissociablement panoramique et historique du roman social.

CORINNE SAMINADAYAR-PERRIN

Université Montpellier III – RIRRA 21





Les mystères urbains historiques : *romance versus novel*



La recherche collective menée à Montpellier et ailleurs depuis 2010 sur la mondialisation des mystères urbains ¹ nous a conduits à insister sur la tension que le mystère urbain dans sa forme première instaure entre réalité et fiction. Les mystères urbains des années 1840 se caractérisent souvent par une forme hybride entre journalisme et roman. Il faut dire que beaucoup des rédacteurs des premiers mystères urbains, ceux qui ouvrent la voie, sont aussi des grands journalistes, voire des créateurs de journaux, que ce soit George Reynolds (*Mysteries of London*, 1844) en Angleterre, George Lippard (*The Quaker City*, 1844), Ned Buntline (*Mysteries and Miseries of New York*, 1848) aux États-Unis ou en France, de manière plus modeste, Octave Féréé (*Les Mystères de Rouen* en 1845). Les narrateurs de mystères urbains interrompent souvent leur récit pour donner quelques informations statistiques, pour décrire une traversée des bas-fonds ou pour dénoncer une injustice terrible de la société contemporaine, ils recopient des articles de journaux pour renforcer la fonction testimoniale de leur fiction et finissent dans des diatribes passionnées par faire part de leur indignation devant les mœurs du temps ou devant la législation trop rigide pour les pauvres. Tous ces procédés apparentent certains passages romanesques à une écriture de *Premier-Paris* ou de *leading article*. Chez Sue, cette « défictionnalisation » du roman s'accompagne souvent d'un jeu avec les différents espaces du journal – mobilisation de la note, de l'appendice, de l'ouverture d'une rubrique en haut-de-page –, égarant même certains lecteurs qui, dans leurs lettres, fréquemment appelaient « articles » les épisodes

1. Ce programme a été lancé en 2010. Il a donné et donnera lieu à plusieurs colloques à Mexico (octobre 2011), à Québec (juin 2012), à Montpellier et à Paris (novembre 2013), à Santa Barbara (février 2014) et à Lisbonne (mai 2014). Les résultats de ce programme (base de données des mystères urbains, anthologie des mystères urbains et publication *Les mystères urbains au prisme de l'identité nationale*) sont accessibles sur le site medias19.org.



du roman. Certains critiques, que ce soit en France, en Angleterre, aux États-Unis ou au Canada, se sont accordés pour comparer cette narration mosaïquée ou feuilletée des mystères urbains avec une écriture journalistique. Ainsi en est-il de Michael Denning, pour qui lire du Lippard revient à « lire le journal avec une intrigue ² ». Alors que d'autres critiques, parmi les plus fameux comme Umberto Eco, se sont au contraire arrêtés sur la grande machine fictionnelle que mobilisaient les mystères et sur le fait que, selon eux, l'élément résolutoire était fantastique. Umberto Eco a d'ailleurs critiqué *Les Mystères de Paris* au nom de l'idéologie de la consolation qu'ils véhiculeraient ³.

La toute première génération des mystères urbains est donc fondée sur une intense tension entre réalité et fiction, la fiction semblant même parfois être considérée comme un encombrant véhicule pour la description du réel. Le chapitre XX des *Mystères de Rouen* d'Octave Féré intitulé précisément « *Les Mystères de Rouen* », forme une parenthèse discursive abandonnant la fiction pour les besoins de l'enquête :

Mais, laissons un instant nos héros continuer chacun leur route [...], et jetons un coup d'œil sur les effroyables lieux où s'agite tout ce monde. La rapidité des événements de cette histoire, et surtout leur complication, ne nous ont pas permis de le faire jusqu'ici autant que nous l'eussions voulu. Que le lecteur veuille bien se persuader, d'ailleurs, que rien dans ce livre n'a été fait légèrement, ni sans études. Il nous a fallu lier par l'intérêt d'un roman des détails qui eussent paru fastidieux ou nauséabonds, privés de ce secours et exposés dans leur nudité, mais jusque dans les moindres circonstances de la couleur locale nous avons cherché à être et, nous le disons hardiment, nous avons été exact ⁴.

Plus radicalement encore, dans les mystères américains, l'écrivain prétend n'être qu'un enquêteur social et vouloir uniquement dépeindre la « *real life* ». Les auteurs de mystères mobilisent alors souvent la tradition théorique anglo-saxonne en réinvestissant les concepts de *novel* et *romance*, ou même *novel*, *history* et *romance* comme le fait ici Ned Buntline, l'auteur des *Miseries and Mysteries of New York*.

2. Michael Denning, *Mechanic accents : dime novels and working class culture in America*, London, Verso, 1987, p. 91.

3. Umberto Eco, *Du superman au surhomme* [1978], Le Livre de poche, « Essais », 1993.

4. Octave Féré, *Les Mystères de Rouen* [...], Rouen, éditions PTC, 2005, p. 130-131.

Accompagné de plusieurs officiers de police aimables et efficaces que je nommerais volontiers si c'était approprié, j'ai visité tous les repaires du vice que j'ai décrits et j'ai choisi chaque personnage de ce travail durant ces visites. C'est pourquoi même si ce livre porte le titre de roman (*novel*), il est écrit avec l'encre de vérité et mérite le titre d'histoire (*history*) plutôt que celui de fiction (*romance*)⁵.

Richard Maxwell, le premier historien britannique à avoir étudié les mystères urbains, utilisait une expression oxymorique pour les décrire : « *romance of real life*⁶ ».

Pourtant, en France, terre d'invention du genre, la place de la *real life* ou du *novel* semble s'affaiblir dans les mystères urbains qui paraissent sous le Second Empire. Aurélien Scholl, dans la préface des *Nouveaux Mystères de Paris* publiés en 1865, explique le reflux du caractère engagé et très réaliste des mystères urbains par leur publication dans des journaux n'ayant pas versé le cautionnement politique.

Aujourd'hui que le pain est cher et que les enfants se tassent dans les recoins de la Villette et de Belleville, il serait opportun d'aider aux sociétés protectrices qui fonctionnent avec un zèle que la publicité ne sert pas suffisamment.

Mais nous avons compté sans le cautionnement.

Le journal populaire qui a publié les *Nouveaux Mystères de Paris*, ne pouvait, faute de timbre, entrer dans la plus petite discussion sociale – et de nos projets, il n'est resté que le cadre.

C'est une série d'aventures que nous offrons au lecteur ; la législation actuelle ne nous a pas permis de faire autre chose dans une feuille littéraire⁷.

Or, à la même époque, à partir du Second Empire, paraissent toute une série de romans qui reprennent l'agencement du titre « Mystères au pluriel suivi d'un nom de lieu urbain », mais en situant l'intrigue dans un Paris historique et non contemporain. On pourrait penser qu'il s'agit d'une manœuvre oblique pour asseoir un mystère urbain social repensé dans ses fondements historiques, comme cela se pratiquait en Angleterre à la même époque. En effet, *The mysteries of old London* de Reynolds, mystères historiques donc, s'avèrent au moins aussi radi-

5. Ned Buntline, prefatorial, *The misteries and miseries of New York*, p. 5.

6. Richard Maxwell, *The mysteries of Paris and London*, University of Virginia press, 1992.

7. Aurélien Scholl, *Les Nouveaux Mystères de Paris*, A. Lacroix, p. 2.

caux que *Les Mystères de Londres* et sont l'occasion de vigoureuses digressions renvoyant explicitement au temps présent :

Existe-t-il encore maintenant à Londres de pareilles maisons et de pareilles gens ? C'est une question que beaucoup de nos lecteurs doivent s'adresser. À cette question, on peut maintenant répondre par l'affirmative. Oui, tout cela existe encore. Et de qui est-ce la faute ? Est-ce celle du Gouvernement ou celle du Parlement ?

C'est la faute du Parlement si la mauvaise herbe du vice et de la démoralisation croît et se développe avec une aussi luxuriante fertilité. Qu'est-ce que les Lords et les Baronnets connaissent des classes pauvres ? Quelle notion peuvent-ils avoir de la source et des causes de la terrible dépravation qui existe et de ses terribles ramifications parmi ceux qui composent ceux qu'ils appellent les basses classes ? Ils font de grands discours sur l'immoralité des masses, et ils reprochent aux victimes du vice la vie infâme qu'elles mènent – mais ils ne font rien – absolument rien pour y trouver un remède. Il est monstrueux et absurde de prendre un membre de l'aristocratie pour en faire un ministre. Naturellement il travaille dans l'intérêt de l'ordre auquel il appartient, et il néglige complètement les intérêts du pauvre. Voilà pourquoi la classe pauvre est toujours sacrifiée à une oligarchie riche, despotique et fastueuse⁸.

Est-on dans le même genre de dispositif en France ? ou faut-il envisager l'hypothèse opposée qui est, rappelons-le, celle de Georg Lukacs pour le roman historique de la seconde moitié du XIX^e siècle, pour qui « le transfert dans l'histoire produit une forme affaiblie et décentrée de ce qui devrait être la représentation du présent⁹ » ? Autrement dit, dans la mise en tension que constitue un mystère urbain historique, est-ce la force disruptive du mystère urbain des années 1840 qui l'emporte, entraînant le roman historique du côté du roman social ou est-on, au contraire, avec l'historicisation du mystère urbain dans un processus de stéréotypisation et d'intégration au continent du *romance*, voire même de la *romance* ?

LE MYSTÈRE URBAIN HISTORIQUE FEUILLETONESQUE SOUS LE SECOND EMPIRE

Notre corpus d'étude principal comprendra quatre romans : *Les Mystères du vieux Paris* de Pierre Zaccone de 1854 ; *Les Mystères du Louvre* d'Octave Féréé de

8. G.-M.- W., Reynolds, *Les mystères de la cour de Londres*, Fernanda, Achille Faure, p. 183.

9. Georg Lukacs, *Le Roman historique*, Payot, 1977, p. 224.

1860 ¹⁰ ; *Les Mystères du Palais-Royal* de Xavier de Montépin parus en 1865 ¹¹ et enfin *Latude ou les Mystères de la Bastille*, sous-titré *roman de cape et d'épée*, de Clémence Robert, publié en 1875. Les auteurs sont tous quatre parmi les plus féconds et les plus célèbres des feuilletonistes, et ces romans d'ailleurs sont systématiquement cités parmi leurs titres à succès. Or ce qui frappe d'abord est une certaine labilité du corpus.

Cette labilité est d'abord éditoriale ¹². À l'époque, les romans populaires font constamment l'objet de recyclages par transformation et circulation des titres, des illustrations, des noms d'auteur si bien que ces éditions relevées comme princeps grâce au dépôt légal et au catalogue de la BNF ont sans doute été précédées d'autres versions aujourd'hui difficiles à trouver. Ainsi la banque de données d'histoire littéraire ¹³ fait état d'un *Mystères du Palais-Royal* paru anonymement chez Charlieu et Huillery en 1863. Le même roman était aussi déjà paru dans *Les Veillées parisiennes* mais avec des illustrations qui avaient été créées pour d'autres œuvres ¹⁴. Des 46 bois signés Beaucé qui l'illustraient, 17 n'étaient pas originaux. À ce stade de nos recherches, il est difficile d'établir de manière systématique et exhaustive dans quels journaux, quotidiens ou journaux-romans, ces quatre romans sont préalablement parus et à quelle date. Octave Féré était ainsi présent au *Juif Errant*, au *Conteur*, aux *Cinq centimes illustrés*, à *Roger-Bontemps*, à *L'Omnibus*, à *La Ruche parisienne*, au *Journal du dimanche*, au *Figaro*, à *La Liberté*, à *La Patrie*... Nous pouvons simplement présupposer qu'effectivement pour les deux premiers, ils sont aussi parus, comme le roman de Montépin, dans des journaux ou plus probablement encore des journaux-romans du Second Empire ne versant pas le cautionnement politique. Cette hypothèse a son importance, nous y reviendrons en conclusion.

Cette labilité vaut aussi au niveau des titres. *Latude ou les Mystères de la Bastille* est réédité en 1878 sous le titre *Mystères de la Bastille* dans les œuvres complètes de l'auteur chez Michel Lévy. À partir du Second Empire, la formule « mystères de » semble fonctionner comme une formule vicairie, pratique, sans doute géné-

10. Chez Chappe en six volumes en 1860. Nous avons travaillé sur l'édition illustrée de Fayard de 1883.

11. Chez Charlieu et Huillery. Nous avons travaillé sur l'édition de 1885 parue chez Roux en livraisons illustrées par Chéret.

12. Dans ce cas, Michel Gillet parle même de « nomadisme », « Dans le maquis des journaux-romans : la lecture des romans illustrés », *Romantisme*, 1986, 53, p. 59.

13. <http://phalese.fr/bdhl/bdhl.php>

14. Voir Michel Gillet, *op. cit.*, p. 65.

rique et rhématique mais somme toute facultative et certainement pas marquée par une forte auctorialité. En témoigne d'abord le grand nombre de titres qui, au moment de leur traduction, perdent ou gagnent ce sème.

Le mot mystères est parfois si inutile qu'il est abandonné au cours d'une réédition. Ainsi *Les Mystères du vieux Paris* de Zaccone de 1854 deviennent *Le Vieux Paris* lors de leur réédition en 1855 ¹⁵. Le roman *Les Mystères du vieux Paris* est d'ailleurs l'occasion d'une curieuse affaire qui montre combien le terme de « mystères » s'est affaibli et a perdu de son originalité en une vingtaine d'années. Lorsque le dramaturge d'Ennery reprend le titre *Mystères du Vieux Paris* en 1865 pour faire jouer un mauvais vaudeville, Zaccone adresse une lettre de réclamation pour plagiat au président de la société des auteurs dramatiques et il semble qu'il ait oublié le titre initial exact de son roman. Il écrit en effet :

J'ai écrit il y a plusieurs années, un roman intitulé *Les hospices du vieux Paris*. Persuadé dès cette époque que nul plus que moi n'avait le droit de faire un drame sous ce titre : je préparai avec la collaboration de M. Charles Valois un scénario détaillé qui passa d'abord aux mains de M. Harmant pour aller ensuite dans celles de M. Hostein, alors directeur du Cirque.

MM. Harmant et Hostein refusèrent la pièce pour des raisons qu'il serait trop long de déduire ici, mais nous sommes naturellement amenés, M. Ch. Valois et moi, à nous demander si M. Hostein a bien le droit de jouer aujourd'hui sous le titre des *Mystères du vieux Paris*, un drame qui se passe à la même époque que mon roman et qui s'est évidemment inspiré des mêmes éléments ¹⁶.

Est-ce vraiment une amnésie stupéfiante de Zaccone ? Est-ce plutôt une erreur du prote ou du journaliste ? En tout cas, cette affaire prouve qu'en 1865 plus personne ne se donnerait le ridicule de revendiquer la propriété littéraire de l'expression « mystères de ».

Pourtant, ce qui semble intéressant dans ce titre « *Mystères du vieux Paris* » comme dans tous les titres de notre petit corpus, est le fait qu'une tension s'organise nettement entre la première et la deuxième partie du titre, entre le *romance* et l'*Histoire*. L'annonce que l'éditeur fait paraître dans *La Sylphide* le 10 janvier 1854 met bien l'accent successivement sur le récit historique et sur le romanesque et l'asyndète traduit l'opposition entre les genres.

¹⁵. Pierre Zaccone, *Le Vieux Paris*, Delahays, 1855.

¹⁶. *Le Tintamarre*, 12 janvier 1865.

Les Mystères du vieux Paris – Sous ce titre, il vient de paraître à la librairie Gabriel Roux, rue des grands Augustins, 24, un nouveau roman de M. Pierre Zaccone. C'est une des peintures les plus saisissantes qui aient été faites sur le moyen-âge. Action dramatique, style vif, intérêt puissant, on trouve dans ce livre tous les éléments d'un succès durable.

Dans *Les Mystères du Louvre*, *Les Mystères du Palais-Royal*, *Les Mystères de la Bastille*, les monuments semblent aussi métaphoriser l'Histoire et les titres mettre en regard des modèles de récits fondés sur des rapports à l'histoire politiquement divergents. Dans le cas *Latude ou les Mystères de la Bastille*, roman de cape et d'épée, la tension semble même maximale entre les noms propres qui signifient l'histoire et les expressions génériques qui, elles, renvoient plutôt au *romance*. Voyons concrètement comment les romans assument cette tension.

MYSTÈRES URBAINS ET MYSTÈRES MONUMENTAUX

En fait, cette tension est prise en charge différemment selon les romans du corpus. Ces quatre textes permettent de vérifier l'hypothèse d'un spectre qui irait du mystère urbain au roman historique, les uns répondant plutôt à la matrice événementielle du mystère urbain, les autres donnant plutôt l'impression de vouloir se conformer à la vérité historique telle qu'elle peut être interprétée à partir de l'archive. Notre corpus semble même se diviser nettement entre des mystères urbains plus aventureux (*Mystères du vieux Paris* et *Mystères du Palais-Royal*) et des mystères plus monumentaux, ceux écrits autour des palais et des prisons, qui seraient, au premier abord, plutôt régis par une poétique de roman historique.

Du côté des mystères urbains, les deux romans reprennent des intrigues typiques fondées sur un héros fictif à l'identité socialement instable parce que mystérieuse. Ce héros provincial arrive à Paris et sa quête de l'amour et/ou de la richesse lui fait s'aventurer dans tous les espaces urbains et sociaux, il est pris dans des complots et machinations, et fréquente la pègre.

Dans les cas des *Mystères du vieux Paris* de Pierre Zaccone, l'intrigue paraît même largement calquée sur celle des *Mystères de Paris*, tout en se situant dans une capitale du XVI^e siècle de convention. Dès l'*incipit*, la filiation est assumée avec la fameuse « soirée pluvieuse et froide » des *Mystères de Paris*. Le roman débute par le *topos* de la tempête dans la nuit noire.

La lune ne s'était point encore levée ; il faisait une nuit sombre, la brise sifflait, àpre

et froide, au détour de chaque rue, les girouettes grinçaient sur les toits avec des cris aigus et plaintifs, et toutes les maisons étaient déjà fermées au dehors, et barricadées en dedans, par mesure de précaution contre les voleurs qui infestaient alors la capitale ¹⁷.

Les personnages mis en scène au début du roman cherchent à se réfugier dans un tapis-franc de l'époque, c'est-à-dire une taverne où ils pourront non pas déguster un arlequin mais savourer un pot d'hypocras. Le roman, comme on pouvait s'y attendre en se remémorant l'hypertexte, s'y prolonge par un duel. Le récit fonctionne donc de manière topique en mobilisant des séquences prévisibles comme celles du dévoilement, du retournement des situations, de la cata-base dans les bas-fonds urbains, de la friction du héros avec le monde du crime. Les très nombreux mots signifiant « mystère » fonctionnent quasiment de manière incantatoire et fétichiste : le Lombard, personnage du roman, est un « mystère ambulante ¹⁸ » qui a « enfermé [son terrible secret] dans son cœur comme dans une tombe ¹⁹ », un autre personnage « aime beaucoup les histoires mystérieuses ²⁰ », le nom du héros, Rustique, « cachait une énigme ²¹ », plus loin, les affaires sont loin de s'éclaircir car « le mystère était complet, chacun s'évertuait vainement à l'expliquer ²² ». Dans ce roman où le roi Henri II apparaît au loin sur son cheval, l'histoire n'est finalement mobilisée que comme un prétexte, un décor pour développer une intrigue classique de mystère urbain médiéval. L'intertexte affiché n'est pas Sue d'ailleurs mais *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo. Dans les premières pages du roman, l'un des personnages, Coquastre, est découvert, bébé fort laid, sur les marches de Notre-Dame et recueilli. Le héros du livre, Rustique, est aussi un enfant perdu et dans ce redoublement du motif topique, peut s'apprécier la fiction conquérante. Le motif de l'identité si structurant dans les mystères des années 1840 ²³ fonctionne ici plutôt comme un procédé que comme une vraie angoisse qui renverrait à une instabilité contemporaine de la société que le texte d'ailleurs explicitement récuse, comme nous le verrons plus loin.

17. Pierre Zaccone, *Les mystères du vieux Paris*, Gabriel Roux et Cassanet, Paris, 1854, p. 4.

18. *Ibid.*, p. 148.

19. *Ibid.*, p. 161.

20. *Ibid.*, p. 87.

21. *Ibid.*, p. 72.

22. *Ibid.*, tome II, p. 138.

23. Sur les caractéristiques du mystère urbain, nous renvoyons à notre article « Mysterymania. Essor et limites de la globalisation culturelle au XIX^e siècle », *Romantisme*, 2013, n°60, p. 65-77.

*Les Mystères du Palais-Royal*²⁴ de Xavier de Montépin (plus de 1 200 pages) fonctionnent selon la même fabrique. Ils mettent en scène pendant la Régence un héros mystérieux, Raoul de la Tremblaye, personnage inquiétant sans doute plus proche du marquis de Rio Santo que de Rodolphe. Ses aventures sont l'occasion de traverser les bas-fonds les plus pestilentiels de la capitale et de faire l'archéologie du Paris moderne. Mais la référence semble bien le Paris de Sue tout comme pour *Les Mystères du vieux Paris*, et le texte s'engendre selon un processus de surenchère accumulant les récits de complots, de duels, de mystifications dans un décor de carton-pâte où les réalités historiques ne paraissent avoir aucune consistance. Dans les deux cas, ces mystères urbains du vieux Paris paraissent privilégier une forme de logique architextuelle et la force des stéréotypes à une vraie ambition de description sociale. On pourrait reprendre à leur propos la formule bien frappée de Matthieu Letourneux à propos des romances : « Ils opposent à l'illusion référentielle réaliste la logique des archétypes et des stéréotypes²⁵ ».

A contrario, au bout du paradigme, Octave Féré semble vouloir écrire avec *Les Mystères du Louvre*²⁶ un roman historique modèle, un anti-*Mystères de Rouen*. Il faut cependant se rappeler que *Les Mystères de Rouen* de 1845 après avoir, grâce à la reprise d'un fait divers authentique, décrit les bas-fonds et l'univers du crime rouennais s'achevaient dans un délire néogothique, mobilisant spectres, portes secrètes et labyrinthes souterrains²⁷. Après un prologue où le narrateur se campe plutôt en historien qu'en archéologue du social, *Les Mystères du Louvre* mettent en scène deux récits qui fonctionnent en écho : *Le Spectre noir* (1525) raconte les amours de la sœur de François I^{er}, Marguerite d'Alençon, future Marguerite de Navarre avec l'intellectuel hérétique Jacob de Pavannes ; *Les soucis de la pourpre* replace la journée des dupes dans une chronologie longue, et met en scène Richelieu et Louis XIII dans leur vie privée... Dans la lignée de Vigny, Octave Féré choisit donc de représenter des personnages historiques de premier plan, de surcroît aristocrates et cantonnés au palais, ce qui évidemment contrarie la mise en place d'un mystère urbain et d'une interrogation sur la mobilité sociale. Surtout Octave Féré se conforme à une abondante documentation historique qu'il mobilise de façon ostentatoire dans un discours narratorial et dans des notes à fonction testi-

24. Xavier de Montépin, *Les Mystères du Palais-Royal*, Jules Rouff, 1865.

25. Matthieu Letourneux, *Le Roman d'aventures*, Armand Colin, 2010, p. 208

26. Octave Féré, *Les Mystères du Louvre*, Fayard, 1860.

27. Voir l'article de Yoan Vérilhac dans ce volume.

moniale. Certes le roman sacrifie par deux fois à la catabase dans les bas-fonds urbains, une fois au XVI^e siècle et une autre fois au XVII^e, mais il le fait de manière quasiment touristique, comme s'il sacrifiait à un passage obligé, pour aussitôt revenir dans l'enceinte royale. L'imaginaire mobilisé est donc plutôt gothique qu'urbain, le lecteur étant entraîné et égaré, avec les personnages, dans les labyrinthes des couloirs du Louvre. Surtout il suit l'histoire du monument et de ses transformations.

Même si le choix d'un monument différemment connoté prouve que *Les Mystères de la Bastille* veulent être un roman engagé, voire républicain, ce récit fonctionne selon le même dispositif que le précédent en mettant en scène des personnages historiques. Les protagonistes principaux, Latude, Simon Linguet et Thibaut de Champvallon, sont certes moins illustres que Richelieu ou Louis XIII, mais le roman montre aussi plusieurs favorites de Louis XV bien connues du lecteur, dont la marquise de Pompadour. Comme *Les Mystères du Louvre*, *Les Mystères de la Bastille* est informé par une abondante documentation historique, à tonalité d'ailleurs plus autobiographique et mémorialiste que strictement historique, que le narrateur décrit dans les notes. Là encore les bas-fonds sont d'abord et avant tout les oubliettes de la prison – les excursions strictement urbaines paraissant comme dans le roman précédent touristiques et de complaisance – dans lesquelles au mépris de toute vraisemblance, les prisonniers se promènent tranquillement, permettant ainsi au narrateur de donner libre cours à son imaginaire gothique.

Au bas s'ouvrait le vaste espace de ces bas-fonds qui régnaient sous toute l'étendue de la forteresse. On n'en voyait rien ; ce peu de lueur qui reste toujours dans le monde des vivants disparaissait là tout à fait ; c'était un immense drap noir sous lequel il fallait ramper. Seulement, par instants, les éclairs déchiraient la nue ; et bien que les souterrains fussent doublement obstrués par leurs voûtes et les secondes voûtes sous lesquelles allaient s'ouvrir leurs rares soupiraux, ces clartés de l'orage sont si perçantes qu'elles venaient parfois blanchir l'étendue de la profonde enceinte. [...] Après cela, c'était une longue étendue de ces bas-fonds, plongés dans la pourriture et les ténèbres des siècles, et il fallait marcher dans l'obscurité, au milieu de cette atmosphère morbide ; fouler cette fange animée en toutes sortes de reptiles [...] Pourtant le sol glissant, défoncé ralentissait un peu leurs pas ; il était semé de tas de graviers, de tessons de bouteilles, jetés là par les bourreaux qui, gorgés de sang, de tortures, se gorgeaient de vin dans leur insensibilité brutale et la bassesse de leurs instincts ²⁸.

28. Clémence Robert, *Latude ou les Mystères de la Bastille*, Librairie illustrée, p. 146.

Le nombre de répétitions est un indice de la rapidité de la rédaction. Le roman se termine avec la Révolution française, et entend être l'épopée d'un monument qui est présenté jusqu'à sa destruction.

LE DÉRAILLEMENT DES MYSTÈRES MONUMENTAUX

Les deux narrateurs de mystères monumentaux attestent régulièrement de leur respect de la vérité, et le régime de la preuve qui appuyait chez Sue une dénonciation de la réalité sociale contemporaine fonctionne ici sur le mode de l'attestation historique. Pourtant la participation de ces romans à l'imaginaire du mystère urbain ne se réduit pas à une description stéréotypée et attendue des bas-fonds, ni à la mobilisation tout aussi topique de la métaphore du dévoilement des secrets de l'histoire. En fait, globalement, ces deux romans déraillent, de manière évidente, comme rappelés, happés par leur architexte. Ce dévoilement paraît en effet ostentatoire quand des personnages de premier plan répondent, au mépris de toute vérité historique, à l'injonction du prototype.

Ainsi, dans *Les Mystères de la Bastille*, le lecteur est intrigué à plusieurs reprises par un homme en manteau gris de muraille, « le mystère incarné²⁹ », qui observe de loin les protagonistes du roman et, visiblement omnipotent, intervient à plusieurs reprises en leur faveur. Le lecteur ne manque pas de reconnaître dans cette silhouette un double de Rodolphe. En fait, ce surhomme, construit par le prototype et le mythe, se révèle être finalement un personnage historique, le dauphin, soit le propre fils de Louis XV. L'architexte prend nettement le pas sur la vérité historique. Chez Octave Féré, la ficelle est encore plus grosse. Le roman met en scène le peintre Philippe de Champaigne qui est à la recherche de son origine et notamment de son père, selon le motif, topique et essentiel dans les mystères, de l'enfant perdu. Et le récit de Féré sort de ses gonds historiques lorsqu'il fait de Richelieu le père caché du peintre et de ce secret le ressort de toutes les forces en présence au moment de la journée des dupes.

La matrice du mystère urbain, si elle n'explique pas le fonctionnement générique de tous les mystères historiques, perturbe sensiblement les fonctionnements diégétiques. Qu'en est-il alors de l'équilibre des forces *novell/romance* ? Doit-on faire une distinction entre des mystères historiques monumentaux et des *romances* historiques ?

29. *Ibid.*, p. 196

TRIOMPHE DU *ROMANCE*

En fait il apparaît rapidement que la distinction entre *novel* et *romance*, valide au niveau poétique, n'a pas de portée idéologique car malgré leur rapport très différent au document et au personnel romanesque, les mystères historiques des monuments, comme les autres mystères historiques de la même époque, fonctionnent plutôt sur un régime de *romance* que de *novel*. La dimension fantastique fortement présente dans tous ces romans manifeste nettement la volonté de quitter le régime réaliste.

Tous ces textes mettent effectivement en scène des éléments qui relèvent soit de la magie (*Mystères du vieux Paris*), soit de la divination, de la nécromancie et de l'envoûtement (*Mystères du Louvre*), du spectral et de la sorcellerie (*Mystères de la Bastille* et *Mystères du Palais-Royal*). Tous ces phénomènes invraisemblables restent largement inexplicables et témoignent de la force du *romance*. Ils se développent aussi dans les mystères monumentaux. Nous ne reviendrons même pas sur le récit de Clémence Robert, à peu près délirant dans ce registre, mais nous évoquerons encore *Les Mystères du Louvre* qui, composé de deux récits, proposent un modèle curieux d'engendrement de l'un par l'autre.

Il se pourrait donc que toute trace de nos héros ne fût pas perdue avec le dénouement fatal et historique de cette première partie de notre récit, et que celle qui va suivre présentât à nos lecteurs quelque trace de ces âmes si pleines de foi en l'avenir ³⁰.

Les personnages historiques du deuxième récit, si l'on en croit Octave Féré, seraient donc les réincarnations de ceux du premier. L'exégète hésite en lisant ces lignes, car elles peuvent à la fois faire signe vers une théorie de la réincarnation des âmes ou de manière plus littéraire, renvoyer dans une forme de métadiscours à la reproductibilité et à la sérialité des procédés du *romance*.

Il n'est pas surprenant qu'une fois établi le renforcement dans le mystère urbain historique feuilletonesque de la logique merveilleuse du mystère urbain par une dimension fantastique, on constate parallèlement l'affaiblissement des forces du *novel* et notamment du questionnement social. La dimension panoramique du mystère urbain est soit absente, soit traitée de manière conventionnelle, voire parfois parodique. Dans *Les Mystères du Louvre*, la restriction du champ social à la Cour, signifiée dès le titre, empêche une représentation des

30. Octave Féré, *Les Mystères du Louvre*, Fayard, 1883, p. 213.

forces populaires qui était pourtant, selon Lukacs, une des grandes réussites du roman historique romantique. Dans *Les Mystères du Palais-Royal*, le panorama social est bien présent, mais sous une forme stéréotypée directement importée de la matrice, sans qu'un véritable travail historique ne soit opéré. Dans cette époque prérévolutionnaire, des silhouettes anachroniques circulent directement importées des *Mystères de Paris*. *Les Mystères du vieux Paris* fonctionnent sur un même principe mais encore radicalisé. Les transpositions sont tellement brutales que les personnages ont l'air de caricatures. Ainsi le personnage incarnant le bourgeois-type, Maître Blondel, dort avec une armure et avec un bonnet de coton, attribut caractéristique des bourgeois de Daumier dans *Le Charivari* d'après 1835. L'auteur s'astreint bien à un moment de panorama social mais il n'en cache pas le caractère obligatoire et astreignant et c'est surtout, pour d'un geste radical, séparer le passé prérévolutionnaire du présent décrit comme un moment d'apaisement et d'homogénéisation sociale.

Toutes ces distinctions qui avaient pour but de séparer les divers états de la société ont disparu ; les distinctions par le costume ne sont plus possibles aujourd'hui ; tous les rangs de la société sont bien et dûment confondus, l'honnêteté du cœur et la loyauté de l'esprit sont les seules distinctions qui aient droit au respect et à la considération ³¹.

L'analepse descriptive, loin d'être l'occasion comme chez Reynolds de faire l'archéologie de la fracture sociale, est un moyen de la résorber. Comme l'avait bien vu Lukacs, la séparation du présent d'avec l'histoire fait déchoir le roman au rang d'une simple lecture de divertissement. Quant à Clémence Robert, elle dépeint bien des personnages de toutes les classes sociales, mais elle les allégorise tellement sous la pression du code du « roman de cape et d'épée » qu'ils en sortent totalement désincarnés et dépourvus de tout pouvoir de représentation. Pour justifier les passes d'armes constitutives du genre de cape et d'épée, Clémence Robert fait de deux aristocrates les « frères du peuple enchaîné et déshérité ³² ». S'étant autoproclamés représentants du peuple, ils défient en duel éternel deux autres nobles chargés pour leur part d'incarner les forces conservatrices de l'aristocratie. Mais cette délégation motivée par le régime de l'aventure ne fonctionne pas sur le plan référentiel et même, on s'en doute, symbolique. On peut dire que

31. Pierre Zaccone, *Les Mystères du vieux Paris*, op. cit., p. 211.

32. *Les Mystères de la Bastille*, op. cit., p. 90.

le roman de Clémence Robert qui est le plus engagé politiquement parlant est aussi le plus confus tant les programmes esthétiques finissent par s'annuler et les régimes de rapport au réel se contredire.

Globalement, dans les quatre romans, les intrigues sont privatisées et largement dissociées des enjeux sociétaux majeurs. Certes cette vision de l'histoire par la sphère privée permet à tous ces récits de présenter une vision idéologiquement orientée de rois jouisseurs, superstitieux ou scandaleusement dominés par leurs ministres mais elle aboutit aussi à une forme de déshistoricisation paradoxale et radicale des œuvres.

Le mystère urbain sous sa forme historique, populaire et feuilletonesque paraît donc aller du côté du *romance*, voire de la *romance* comme le montre l'importance des histoires d'amour, en abandonnant la tension *novell/romance* constitutive du genre. Il faudrait vérifier les responsabilités du support dans cette évolution. La deuxième génération du roman-feuilleton a mis en place une poétique feuilletonesque fondée sur la surenchère événementielle. La parution de ces mystères dans des quotidiens ou des journaux-romans ne publiant pas de matière politique explique sans doute l'arrêt de l'hybridation entre matière informative et matière fictionnelle et la dépolitisation conséquente du genre. Sans doute cette contrainte du support éclaire en partie la rupture du mystère avec le quotidien et l'élection d'une forme de code architextuel du roman d'aventures, comme l'a montré Matthieu Letourneux. Les mystères qui appartiennent à cette époque au roman d'aventures tendent à faire refluer du texte le réel lui-même, lui préférant la pure structure topique du genre. Cette évolution a sans doute pour enjeu, en désocialisant les conflits historiques, d'apaiser l'angoisse du lecteur par rapport à la modernité. Nous aurons donc tendance à conclure de manière un peu radicale que l'objectif du mystère urbain historique n'est pas une compréhension du présent mais au contraire une répudiation du présent dans son inacceptabilité. Dans ce sens, il apparaît que ce genre de mystère urbain historique participe largement d'une culture d'État favorable au régime du Second Empire. CS

MARIE-ÈVE THÉRENTY

RIRRA 21-Université de Montpellier III

L'épreuve de la durée et l'écriture de l'histoire dans le mystère urbain : *Les Mystères de Lyon* et *Les Mystères* *des Carrières Montmartre*

Après le succès des *Mystères de Paris*, dans les romans proposant un titre fondé sur la structure « *Mystères de* + nom de ville ou nom de lieu urbain », l'écriture de l'histoire s'impose rapidement comme évidence. On assiste alors à l'application, souvent frénétique, d'éléments constitutifs du roman urbain à des sujets historiques plus ou moins éloignés : la ville comme lieu de mystère symbolisant la complexité du réel ; l'intrigue familiale très emmêlée, fondée sur une quête d'origine ; la traversée des identités sociales par le déguisement ; le jeu de l'espionnage, des sociétés secrètes, des forces occultes du social et de l'histoire. L'opération consiste à tirer parti de la force morale et dramatique de ces éléments et de leur combinaison pour un dévoilement du sens de l'histoire, ainsi que l'écrit très synthétiquement Corinne Saminadayar-Perrin :

Parallèlement à la mutation générique qui donne naissance au roman d'aventures criminelles, le Second Empire voit l'apparition d'une nouvelle catégorie de Mystères urbains : le roman historique des bas-fonds, où la logique initiale de révélation de l'envers (écriture panoramique et synchronique) s'articule à une dimension diachronique à vocation explicative. Le passé exerce sur le présent une pression souterraine autant que décisive : c'est à cette archéologie des identités (individuelles et collectives) que donne forme le roman de l'histoire sociale ¹.

1. Corinne Saminadayar-Perrin, « Vallès, lecteur des *Mystères de Paris* : réel, fiction et écriture du social », introduction au présent numéro de la revue *Autour de Vallès*.

On peut sommairement considérer, de fait, que le roman matriciel d'Eugène Sue se donne à lire comme discours hors de la durée de l'histoire, coupé d'un passé collectif, et qu'il abstrait dans le merveilleux, le symbolique et le fantasmatique les réalités contemporaines au lecteur, fonctionnant ainsi à la fois comme force de contestation et comme apaisement du scandale. L'ancrage de l'histoire familiale dans une noblesse allemande imaginaire est bien entendu le moyen par lequel un passé commun est évacué. L'effet de référence au réel contemporain est bien fondamental, mais indissociable de son appréhension par un filtre imaginaire et merveilleux dont la force repose précisément sur une structuration spatiale, symbolique et non temporelle de l'action.

Introduisant l'histoire dans le dispositif, le romancier-historien de la ville dépossède la fiction de son merveilleux, ou, *a minima*, les recours au merveilleux paraîtront autant de ruptures ou d'infractions, dans la mesure où le monde général dans lequel on évolue est celui de l'histoire. Cette tension entre discours du mythe et discours de l'histoire apparaît particulièrement notable dans le traitement des villes de province qui, comme par nature, invitent les écrivains à un traitement documenté incompatible avec une lecture merveilleuse ². Dans ces romans, l'auteur joue à l'historien et exprime sa passion documentaire, cette passion inscrivant le discours du roman dans un cadre de référence et un tissu intertextuel qui ne sont plus un contemporain abstrait dans le mythe, mais un monde pris dans une durée historique dont les écrits et la mémoire collective conservent la trace. La ville, dès lors, est appréhendée comme trace (même symbolique, peu importe) de ce passé commun. La durée se constitue donc doublement « épreuve », elle est ce qui fait l'évolution des personnages et ce qui inscrit le dénouement dans une logique historique, mais elle est aussi épreuve pour le discours du roman qui est mis en péril, dans sa cohérence, par l'aménagement de l'équilibre entre stéréotypes du genre et écriture de l'histoire. Marie-Astrid Charlier décrit parfaitement cette difficulté dans son commentaire des *Mystères de Rome* de Félix Deriège :

Ces deux veines, mystère urbain et roman historique, s'entremêlent tout au long du roman, entre machination politique appartenant à l'histoire mais sans que Deriège mette en évidence ses causes et ses effets, c'est-à-dire sans analyse historique rigoureuse – où l'historien le cède au romancier – et machinerie romanesque, feuilleton-

2. Sur ce point, voir notre première contribution au présent volume, intitulée « "Vie à découvert et opérations en grand" : les mystères de province et *Les Mystères de Paris* ».

L'ÉPREUVE DE LA DURÉE ET L'ÉCRITURE DE L'HISTOIRE DANS LE MYSTÈRE URBAIN

nesque aussi, relevant de la poétique du roman populaire. On peut dire que *Les Mystères de Rome*, c'est un fond et une forme, *en somme* ³.

Les Mystères de Lyon de Francis Linossier ⁴ et *Les Mystères des Carrières Montmartre* ⁵ de Fortuné du Boisgobey, nous permettront ici d'interroger à nouveaux frais la relation entre l'introduction problématique de la durée dans le roman urbain et la constitution d'un possible roman de l'histoire sociale. Dans ces récits, les romanciers entendent bien faire de la ville un moyen de lire le passé collectif, à partir de quoi se formule l'horizon d'une réconciliation nationale, mais c'est au prix de l'évacuation du social et de l'absorption de l'histoire dans un avenir sans substance et sans récit. L'intégration de la durée ne génère ainsi pas la mutation du genre en roman de l'histoire sociale, mais aboutit à l'abstraction des réalités sociales et des forces sociales comme forces transformatrices dans des grilles de lecture politiques et morales.

PROVIDENCE OU HISTOIRE POLITIQUE :
LES ROMANS URBAINS DE LA RÉCONCILIATION

En préambule, il faut faire remarquer que, dans le corpus des romans à mystères investissant un sujet historique, une voie d'évitement des difficultés est frayée : il s'agit tout bonnement de restaurer littéralement le merveilleux en faisant du temps une œuvre de la Providence. C'est évidemment un lieu commun du feuilleton que de justifier invraisemblances, rebondissements, heureux hasards et reconnaissances par l'argument commode de la Providence. Appliqué à l'histoire, ce ressort extrêmement banal du feuilleton, prend une signification certainement plus sérieuse. *Les Mystères de Venise* d'Édouard Didier ⁶, par exemple,

3. Marie-Astrid Charlier, commentaire des *Mystères de Rome*, par Félix Deriège, en ligne sur le site *Medias19.org*, www.medias19.org/index.php?id=631, dernière consultation le 14 octobre 2013.
4. *Les Mystères de Lyon, histoire politique, philosophique et anecdotique de la ville de Lyon* par Francis Linossier et F. Cajani a connu une première publication, en 1852, en six volumes chez Noyret puis Cajani. Cette première édition distingue le roman populaire (dans les quatre premiers volumes) de la part documentaire (volumes 5 et 6). L'édition en un volume que nous commentons ici date de 1856.
5. *Les Mystères des Carrières Montmartre* par Fortuné du Boisgobey a été publié en feuilleton dans le journal hebdomadaire *Le Voleur, cabinet de lecture universel*, entre le 4 février et le 15 décembre 1876 (n° 970 à n° 1015). Le roman est réédité en 1880 chez Dentu, sous le titre : *Où est Zénobie ?*
6. *Les Mystères de Venise*, Édouard Didier, Paris, Calmann-Lévy, 1881.

traduit explicitement l'histoire comme œuvre de la Providence, dans une perspective chrétienne nette. À la vision romantique très cruelle, tragique et sombre d'une histoire vénitienne laissée aux mains des comploteurs, Didier substitue celle d'une histoire exprimant les desseins mystérieux de la Providence. Plutôt qu'un dialogue, très mineur, avec le roman de Sue, ce qui se joue, en profondeur, et qui affleure peut-être de façon décisive, à travers la convocation du mot « mystère », est la fonction de dévoilement du sens de l'histoire que l'on entend donner au roman historique. En ce sens, on peut parler d'une resémantisation (ou d'une resacralisation) de la notion de mystère appliquée à l'histoire. À la Venise incarnant la dimension occulte du politique, Didier substitue la force indestructible de la Providence et le triomphe inévitable de l'allégorie saine, l'héroïne nommée Venezia, et de ses adjuvants. Les invraisemblances permanentes, la maladresse ou la chance des héros trouvent leur explication dans les desseins mystérieux du divin. Il n'est ainsi pas très surprenant qu'un de ses intermédiaires, le père Jacopo, intervienne spectaculairement lors du dénouement pour dévoiler les voies impénétrables de la justice, au moment même où la fille de l'Adriatique, à court de preuves et d'arguments pour confondre le méchant Martinengo, s'en remet à la prière. Mais l'invraisemblance, le foisonnement de l'action, qui ont vocation à thématiser la notion de « mystère » n'ont plus la fonction de faire sentir, comme chez Sue ou chez Hugo, le caractère labyrinthique du réel urbain ou la logique souterraine de l'action politique, mais bien de traduire les ressorts providentiels de la machine historique.

Les tentatives d'écriture de l'histoire dans les termes du roman urbain ne se réfugient cependant pas automatiquement ou avec conviction dans cette vision providentielle, ainsi qu'en témoignent, par exemple, *Les Mystères de Lyon* et *Les Mystères des Carrières Montmartre*. Ces romans s'efforcent précisément, quand bien même le lieu commun de la Providence peut intervenir incidemment, de développer une traduction romanesque de l'histoire comme force formatrice, processus évolutif dont l'intrigue familiale (sur plusieurs générations), ancrée dans l'espace urbain, vient dévoiler les enjeux et le sens.

Articulé avec des événements historiques ou pris dans une évolution, le cadre de référence est celui d'une histoire politique, la durée ayant assimilé position sociale et conviction. Cette liaison de l'identité sociale à une identité politique constitue certainement la singularité des réécritures des mystères historiques. C'est alors très favorablement à des romans de la réconciliation que l'on a affaire. La durée historique et les événements qui la ponctuent figurent un processus éprouvant au bout duquel se joue une réconciliation poten-

tielle que l'on entend, évidemment, traduire par la découverte des origines et/ou un mariage heureux.

LE MARIAGE INSTABLE DU ROMAN-FEUILLETON
ET DE L'HISTOIRE, POUR EN FINIR AVEC 93 : *LES MYSTÈRES DE LYON* DE FRANCIS LIROSSIER

Les Mystères de Lyon est une concrétion de tout ce que l'on peut vouloir trouver dans un roman feuilleton, un monstre incohérent et, souvent, presque incompréhensible. Précipitant un héros, Georges, dans une ville exemplaire de l'histoire du siècle, de ses maux et de ses agitations sociales, l'auteur donne naissance à une œuvre incontrôlable. Pour avoir une idée simple du roman, il faut d'abord percevoir la rhétorique générale hésitant entre histoire documentée de la ville, discours de l'auteur et roman-feuilleton. Ce sont tantôt des chapitres entiers qui développent l'histoire des lieux, tantôt des dialogues nourris d'anecdotes locales, tantôt des digressions pour faire le portrait de quelque célébrité lyonnaise, le tout plus ou moins justifié par les déplacements ou les rencontres des personnages au plan de la diégèse. À cela s'ajoutent, pour finir de nous déconcerter, des interventions de l'auteur qui alternativement rappelle l'enjeu de son projet, justifie sa manière, fait part de ses impressions, ironise quant à sa conduite, sans compter les remarques de personnages très conscients d'être dans une entreprise romanesque passablement emmêlée⁷.

Dans cette configuration hybride et instable, le romancier joue de tous les stéréotypes attendus par le lecteur de roman urbain : traversée de l'ensemble des couches sociales, des bas-fonds aux théâtres en passant par les souterrains et les salles de bal ; organisation secrète fondée sur la collecte des secrets honteux des citoyens de toute condition ; révélations choc sur les identités ou le passé des uns et des autres ; méchants concupiscent ; bagarres avec des gaillards peu recommandables... L'auteur agrémenté enfin cet ensemble disparate de considérations sur le dévoilement, par la fiction, de la sociologie lyonnaise, des maux de la société et des remèdes possibles, avec le culot, même, de revendiquer la primeur du projet au troisième chapitre :

Nous avons esquissé à grands traits les principaux caractères de la société lyonnaise, nous l'étudierons plus sérieusement dans d'autres chapitres et en suivant le dévelop-

7. A l'image, par exemple, du personnage de Paul Martin qui s'exclame : « Diable ! Diable ! [...] l'intrigue se complique ; je nage en plein roman » (Francis Linossier, *Les Mystères de Lyon*, Lyon, Cajani, 1856 [1852-1853], p. 207.)

pement de notre action, nous pénétrerons dans le sanctuaire où se consomment tant de crimes, où se cachent tant de vices ; il y a beaucoup à dire, beaucoup à écrire ; un seul fait nous étonne, c'est que dans l'œuvre que nous avons entreprise nous n'ayons pas été devancé par d'autres écrivains ; nous ne cherchons pas à provoquer l'intérêt aux dépens du scandale, nous ne faisons que traduire par des faits nos observations personnelles. Si nous le pouvons, en montrant le mal, nous donnerons le remède ; aucune maladie n'est incurable, mais il faut la connaître pour la guérir, et si nous n'avons pas ce dernier mérite, nous aurons toujours celui de l'avoir indiqué aux médecins de ce pauvre corps social si souffrant ⁸.

De fait, dix ans après les *Mystères de Paris*, l'entreprise est neuve... D'autant que, face à l'impossible conciliation de l'ambition documentaire et du roman à mystères, le roman verse progressivement dans la parodie.

C'est pourtant à un roman *composé* que nous avons affaire, dont la structure repose sur une tenue relativement simple de la chronologie organisée autour des liaisons entre histoire familiale du héros, histoire de la ville et histoire collective. Un discours sommaire sur l'histoire politique du siècle encadre le roman que l'histoire familiale vient redoubler et clore par la réconciliation finale. Au premier chapitre, l'action est située en 1840. Après une ouverture convenue de roman urbain sur une scène de bagarre, un développement soudain sur le quartier des Brotteaux, isolé par une ligne de pointillés, engage la part documentaire et place le souvenir de 93 à l'initiale du roman :

Les Brotteaux qui, aujourd'hui, forment une ville nouvelle, aux maisons élégantes, aux rues larges et spacieuses qui se coupent à angle droit, n'ont pris de l'importance qu'après la révolution de 93. [...]

Avant cette époque, les Brotteaux étaient la promenade aristocratique. [...]

Pendant la révolution, les Brotteaux devinrent le théâtre des vengeances et des haines ; la guillotine, placée au centre des Terreaux, et dont on a découvert récemment le piédestal, ne fonctionnait plus assez vite au gré des chauds patriotes.

Chaque jour les Brotteaux protégèrent de leurs frais ombrages ces tueries atroces ; chaque jour de nouvelles victimes, dont le seul crime était d'être honnêtes, étaient conduites sur cet abattoir humain. [...]

Dieu, à côté de la souffrance, a mis, pour remède, l'oubli qui console et sèche les

8. Francis Linossier, *op. cit.*, p. 18.

L'ÉPREUVE DE LA DURÉE ET L'ÉCRITURE DE L'HISTOIRE DANS LE MYSTÈRE URBAIN

pleurs sous son indifférence. Si le passé, secouant son linceul, nous racontait sa lugubre histoire, les Brotteaux seraient pour les Lyonnais un lieu maudit [...].

De cette époque, grosse de larmes, que reste-t-il ? Un monument mesquin, une espèce de catafalque en pierres de taille, qu'on a décoré du pompeux nom de *Chapelle expiatoire* indigne de servir d'église au plus pauvre village de la Bresse. [...]

De 1800 à 1803, les Brotteaux eurent une physionomie particulière ; ils n'étaient pas encore une ville : ils n'étaient plus la campagne ; les maisons s'élevaient une à une, de loin en loin, comme jetées au hasard et au caprice, jusqu'à ce que, réunies en un tout homogène, alignées, hautes et fières comme des soldats de la vieille garde, elles formèrent la ville élégante, qui tend à détrôner le vieux Lyon, aux rues étroites, tortueuses, malpropres ⁹.

Aux Brotteaux, campagne de promenade où se déroula la Terreur, se fonde le Lyon moderne qui ne conserve que des traces discrètes de ses origines sanglantes. Le recouvrement de ce passé historique par la modernité urbaine, l'effacement des traces et l'oubli collectif sont placés aux origines du roman. Il va s'agir, on le devine, de conjurer l'amnésie et, surtout, de donner sens aux évolutions dont témoigne l'histoire des Brotteaux. L'espace urbain ses évolutions seront, potentiellement, le moyen de ressaisir le sens de l'histoire qui s'est visiblement égaré, depuis 93.

Le roman se clôt sur une scène de reconnaissance de la noblesse du héros, Georges, par un grand-père qui avait, précisément, abandonné sa fille parce qu'elle épousait un roturier jacobin. Faisant mine de revendiquer la haine des mésalliances au nom du souvenir de 93, le grand-père réintroduit finalement le petit-fils rejeté dans la haute société :

– Bravo, marquis, dit-il [au parrain de la mariée qui refuse la main de sa pupille à Georges], je vous approuve ; on a voulu écraser la noblesse en 93, il faut que la noblesse proteste contre la roture qui s'élève par l'industrie, en lui fermant la porte de ses alliances. [...] Croyez-vous que le blason de Saint-Bel vaille celui des marquis de la Porte ? [...] J'ai demandé la main de mademoiselle Henriette et je l'ai obtenue ; mais, j'en dispose en faveur de mon petit-fils, qui sera, après ma mort, le vicomte de Saint-Bel. [...] »

Le comte de Saint-Bel, prit à ces mots la main de Georges ¹⁰.

9. Francis Linossier, *op. cit.*, p. 2-3.

10. Francis Linossier, *op. cit.*, p. 221.

Le ventre du récit qui se déploie monstrueusement entre ces deux pôles n'est alors que le développement conjoint et chaotique des deux trames, historique et familiale. Dans la première partie de l'analepse qui suit l'ouverture de 1840, et couvre les années 1824-1825, le héros, Georges, a vingt ans, et est un orphelin ignorant ses origines. Le trouble identitaire de Georges, si profond que l'auteur lui-même ne semble savoir qui il est, thématise assez bizarrement son inadaptation à la société : séducteur invétéré, précipitant sa ruine et pas mal de malheur autour de lui, il va d'aventure en aventure sans qu'on sache bien quelle logique il suit malgré les justifications de l'auteur ¹¹. Au chapitre XXVI, Georges découvre les mémoires de son père, texte intitulé *Mémoires d'un révolutionnaire*, dans lesquels il apprend son passé. Une ellipse de neuf ans intervient alors, la vie du héros s'étant comme arrêtée dans l'intervalle conduisant aux événements de 1834 ¹². Après avoir fait savoir à son grand-père qu'il connaissait ses origines mais n'attendait rien d'une noblesse haïssable qui a abandonné sa mère, Georges ressurgit en républicain mollement engagé mais consacré, à la faveur de sa noblesse de cœur et de son éloquence, en petit Lamartine lyonnais ¹³.

- 11.** Au chapitre XXXIII, l'auteur revient en effet sur les incohérences de son personnage et se justifie au moyen d'une sorte de manifeste romantique : « Nous avons montré Georges dans le déshabillé de ses vices, en l'élevant ou en le rabaissant tour-à-tour par la noblesse ou la lâcheté de son cœur. Les héros tragiques, à l'époque de Corneille et de Racine, étaient tous des demi-dieux ; on n'eût pas accepté au théâtre pour personnage principal un homme dont le caractère eût été un mélange de bons et de mauvais instincts. [...] Georges a été entraîné par les circonstances ; il a été faible parce que l'homme est faible [...] il a été parfois grand, il a été souvent lâche ; en un mot, il a été l'homme dont l'intelligence, sortant des limites vulgaires, ne fait rien à demi » (Francis Linossier, *op. cit.*, p. 167).
- 12.** Voici comment commence le chapitre XVII, « La Rue Monsieur » : « Neuf ans se sont écoulés depuis notre dernier chapitre, et nous sommes au commencement du mois d'avril 1834, époque néfaste dans notre histoire, triste page qu'écrivit l'émeute avec ses boulets et ses balles sur notre cité de feu. Pendant la période du temps compris entre 1825 et 1834, la vie de notre héros s'arrêta en quelque sorte, si l'on calcule la vie d'un homme par les événements importants qui l'animent et forment pour la vieillesse le faisceau des souvenirs ; semblable à un marinier, Georges, abandonnant les rames, avait laissé aller son canot à la dérive sur ce grand fleuve qu'on appelle l'existence » (Francis Linossier, *op. cit.*, p. 140-141).
- 13.** Au chapitre XXIX, après un hommage appuyé à Lamartine, sauveur de la nation dont l'éloquence a fait mieux que les baïonnettes pour « la cause de l'ordre », le narrateur écrit : « Loin de nous la pensée de vouloir comparer notre héros à Lamartine ; mais des causes moins puissantes produisent des effets analogues. À peine Georges a-t-il parlé, que les émeutiers s'écartent : le gendarme est sauvé » (Francis Linossier, *op. cit.*, p. 149).

L'ÉPREUVE DE LA DURÉE ET L'ÉCRITURE DE L'HISTOIRE DANS LE MYSTÈRE URBAIN

Des arrêts sur des temps forts de l'histoire sociale permettent ainsi de réactiver le discours général de modération politique : les révoltes de 1831, de 1834, mises en regard de 1830 et 1848, constituent le cœur du roman. Portant un regard d'historien à thèse sur les émeutes de 1831, Linossier décrit un soulèvement aux causes purement économiques, instrumentalisé par les républicains, et dont la raison majeure est l'égoïsme des bourgeois marchands. À cette émeute industrielle, suit l'insurrection proprement politique de 1834, dans laquelle Georges refait surface. L'angle n'est plus analytique mais dramatique, la guerre civile qui agite Lyon est dénoncée comme stérile et abominable : « L'émeute, qui pendant six jours avait ensanglanté la ville, ruiné des citoyens, fait des veuves et des orphelins : l'émeute qui avait incendié des quartiers entiers, n'avait rien produit ¹⁴ ». Le héros s'affirme tel dans ce chaos, en empêchant également les meurtres des soldats de la troupe et celui des insurgés au côté desquels il se place. Le discours d'auteur escortant ces représentations de l'histoire s'efforce donc de mettre en lumière les dérèglements de l'organisation sociale, que ce soit dans les attaques contre une noblesse devenue inutile et parasite, une bourgeoisie égoïste ou un peuple versatile. Les soubresauts de l'histoire entre 93 et 48 n'apparaissent alors que comme des répétitions vaines d'une même comédie dont le progrès est absent :

Les émeutes et les révolutions ont toutes le même prélude, elles se développent dans des circonstances analogues ; c'est une comédie sanglante dont les acteurs sont toujours les mêmes, les scènes coupées d'une manière identique. En lisant l'émeute que nous allons raconter, nos lecteurs croiront lire l'histoire de la révolution de 1848, dont les tristes détails sont encore présents à la mémoire. [...]

Pauvre peuple ! l'éternelle histoire de ses révolutions est éternellement la même ; il demande à la force ce qui ne peut venir de la force, le progrès ; pour faire marcher la machine sociale, il l'engraisse de son sang ; mais le sang rouille les engrenages et la machine tourne plus lentement. [...]

En 1848, on donna plus de soin à la mise en scène ; les cadavres furent entassés dans un tombereau et parcoururent la ville aux reflets des torches fumantes. L'émeute de 1834 eut le même prologue. Et qui sait, si le metteur en scène ne fut pas celui de 1848. On l'a dit ¹⁵.

14. Francis Linossier, *op. cit.*, p. 157.

15. Francis Linossier, *op. cit.*, p. 142 et p. 147-148.

Un horizon de réconciliation se dessine pourtant en creux à travers la quête d'intégration du héros et une relecture des traumatismes de la ville. 1840, année de départ du récit, est aussi l'année précipitant le dénouement. D'abord, pour l'historien Linossier, il s'agit de rappeler le souvenir de la grande inondation qui a touché Lyon à cette date :

Après avoir été dévoré par le feu des incendies allumés pendant les émeutes de 1831 et 1834, Lyon allait être englouti par les eaux. Le Rhône et la Saône, ces deux fleuves qui font la richesse de notre ville en portant au midi et au nord les produits de son industrie, devaient être les instruments de ruine et de désolation choisis par Dieu. L'an 40 [...] avait, depuis longtemps, été annoncé par les devins d'almanach comme une année funeste ; ces prédictions, dont les esprits forts s'étaient moqués, avaient jeté dans la classe ouvrière de vagues et tristes pressentiments, qui nuisirent sérieusement aux transactions du petit commerce et furent sinistrement justifiées par les événements ¹⁶.

Occasion logique d'invoquer la Providence, l'inondation est aussi le moment choisi pour procéder à la réconciliation symbolique du clergé et du peuple. Les bonnes actions du prêtre Henry donnent ainsi lieu à une nouvelle convocation de 93 :

Dans notre siècle, on rencontre encore, dans l'esprit du peuple, un sentiment de malveillance contre les prêtres.

D'où vient-il ?

L'ouvrier a perdu son sens droit, sa probité morale, du jour où il a voulu étudier ce livre : la politique. Dans son esprit, faussé par une instruction incomplète, puisée dans des livres où on le flatte maladroitement, le prêtre est lié intimement à la sanglante révolution de 93, il en a été la cause, le principe, il représente le privilège. [...]

Que reproche donc l'ouvrier au prêtre ? Il lui reproche un passé dont il est innocent, des fautes qu'il n'a pas commises, et que notre législation le met dans l'impossibilité de le commettre. [...] Mais dans le temps de calamité et de malheur, lorsqu'il faut des hommes de cœur et de dévouement, les prêtres se sont toujours montrés au premier rang, se vengeant ainsi noblement des injures dont on les accable ¹⁷.

Le chapitre boucle alors sa logique, sinon sa vraisemblance ni sa rigueur documentaire, sur une scène dans laquelle un mystérieux masque noir multipliant les

¹⁶. Francis Linossier, *op. cit.*, 1856, p. 211.

¹⁷. Francis Linossier, *op. cit.*, 1856, p. 212.

sauvetages est porté par la foule, puis décoré par un administrateur de sa propre Légion d'honneur. Le masque refuse l'honneur et accroche la croix au bras du prêtre, sous les « Vive l'abbé ¹⁸ ! » de la foule.

Date des retrouvailles du clergé et du peuple, donc, 1840 est ensuite l'année de la mutation dernière de Georges en homme de bien, laquelle passe par une rapide transformation en chef de l'association secrète des Six, puis en masque noir, héros surhumain et généreux. Ces différentes identités, empruntées au roman-feuilleton, sont simplement des traductions spectaculaires de l'évolution morale du personnage qui, progressivement, s'affirme un « honnête homme », à l'instar de Lamartine qui était « par excellence le *vir bonus* ¹⁹ ». Au terme de ce parcours, Georges, en masque noir, fait tomber les hypocrites et les méchants, ce fils d'une aristocrate et d'un jacobin est reconnu par son grand-père, épouse celle qu'il aime et intègre enfin la société qui le rejetait jusqu'alors. Les conclusions bien morales sont pour affirmer que le bonheur prime sur l'ambition et les mots de Rousseau viennent clore le roman sur l'impossibilité de faire du bonheur un sujet de récit :

Comme l'a dit Jean-Jacques : « Le vrai bonheur ne se décrit pas, il se sent, et se sent d'autant mieux, qu'il peut moins se décrire, mais qu'il est un état permanent ²⁰ ».

LA RÉVOLUTION MORALE COMME PROGRÈS HISTORIQUE : *LES MYSTÈRES DES CARRIÈRES MONTMARTRE* DE FORTUNÉ DU BOISGOBEY

Conçu dans une perspective comparable de réconciliation et conclu pareillement sur un mariage et sur des mots à peu près identiques, *Les Mystères des Carrières Montmartre* de Fortuné du Boisgobey constitue un exemple assez réussi d'adaptation du roman urbain à l'écriture de l'histoire. C'est d'abord que son auteur ne prétend pas adopter une posture d'historien ou de philosophe : sa présence discrète, la mise au premier plan de l'action permettent de déjouer la tension entre discours documentaire et romanesque.

La dynamique générale est celle du roman-feuilleton, ainsi que l'exprime le titre donné au roman dans sa version publiée en volume : *Où est Zénobie ?* L'intrigue se fonde, de fait, sur la recherche frénétique d'un testament que possède

18. Francis Linossier, *op. cit.*, p. 214.

19. Francis Linossier, *op. cit.*, p. 149.

20. Francis Linossier, *op. cit.*, p. 222.

– croit-on – une femme nommée Zénobie Capitaine : la tension vers le dénouement et les évolutions des caractères tiennent, en surface, à l’accomplissement ou non de cette quête. Les personnages se distribuent donc selon cet enjeu narratif en deux camps opposés : partisans du bon neveu du défunt, Lucien, légataire légitime mais déshérité si le papier n’est retrouvé ; auxiliaires du mauvais neveu, Maxime, qui héritera si le testament n’est pas retrouvé.

Toutefois, cette trame policière prend épaisseur par son développement resserré dans les deux mois de Terreur blanche de juillet-août 1815, et par son intégration à une histoire familiale au long cours. Du Boisgobey s’intéresse, à travers des personnages-types, non pas à l’opposition figée entre le haut et le bas, le grand monde et les bas-fonds, l’opulent et le miséreux, moins encore aux conditions de vie ou aux inégalités économiques (dont Linossier s’occupe incidemment), mais à l’évolution des positions des uns et des autres à l’égard du pouvoir et de la conviction. Les éléments stéréotypés du roman urbain tels que la construction des types, l’exploitation du motif du mystère et de l’occulte, la récompense des justes ne permettent plus une expression providentielle ou merveilleuse de l’affrontement du bien et du mal, mais sont systématiquement asservis à cette logique de traduction du social en politique.

Les personnages sont pensés comme des produits de l’histoire, et leur interaction renvoie à des antagonismes collectifs. Deux générations sont mises en présence, celle des parents, comprenant Fouché et son double M. Saint-Privat, chef du cabinet noir, le banquier Trémoulède, chef de la société jacobine des Compagnons de la Truelle, l’oncle défunt colonel de Napoléon, la noble Mme des Orgeries ; celle des enfants, Maxime et Lucien, neveux du colonel d’Empire, l’un devenu espion de Fouché, l’autre fier soldat républicain, le marquis de Baffey, chef de l’escorte du Roi, Thérèse, enfin, fille du banquier jacobin, dont sont amoureux le marquis et Lucien. Du Boisgobey est particulièrement insistant sur l’idée que les enfants sont des produits de l’histoire parentale, notamment, l’intrigue concernant l’héritage repose sur l’opposition des deux faces de l’Empire à travers les deux neveux antithétiques. Les portraits dévoilent donc de façon transparente ce que chacun est appelé à figurer. Ainsi par exemple, lors de la rencontre des deux rivaux, le noble de Baffey et le républicain Lucien :

Les yeux des deux jeunes gens se croisèrent, aigus et menaçants comme des lames d’épée, et, quoique ni l’un ni l’autre ne fût en uniforme, ils représentaient à merveille, dans leur antagonisme de hasard, l’ancienne et la nouvelle armée, qui s’entre-détestaient alors cordialement. Lucien Bellefond, avec ses gestes brusques, ses airs agres-

L'ÉPREUVE DE LA DURÉE ET L'ÉCRITURE DE L'HISTOIRE DANS LE MYSTÈRE URBAIN

seurs, sa mine audacieuse et rageuse, était de l'ancienne, celle qui, en 1792, était partie en sabots pour conquérir l'Europe et qui venait d'achever sa tournée de victoires, plus glorieuse qu'humiliée de ses récentes défaites. [...] Henri de Baffey, lui, était de la nouvelle armée que les Bourbons cherchaient à réformer en lui donnant pour officiers des gentilshommes ; il était de cette maison du roi dont le nom seul rappelait l'ancien régime, et on le voyait du reste à ses manières froides, polies, dédaigneuses, à sa tenue correcte et à son attitude hautaine.

Braves tous deux, assurément, mais pas de la même façon, ils n'aspiraient évidemment qu'à se rencontrer sur le terrain, car ils se savaient ennemis politiques et ils venaient de comprendre qu'ils étaient rivaux en amour ²¹.

Dans cette logique, la moindre scène de jeu devient une transposition des événements historiques et une identification des individus à leur position dans le jeu politique. Lorsque le héros veut, contre un soldat prussien, refaire sa fortune, les coups tactiques qu'ils échangent à la table sont autant de reproductions des mouvements de troupes à Waterloo :

– Sacrebleu ! dit entre ses dents Lucien, c'est le Prussien qui me porte malheur. Mais nous allons bien voir... Nous ne sommes pas ici à Mont-Saint-Jean, où ils se sont mis trois contre un pour nous battre.

Dans ces temps-là, pour nommer la grande bataille, les vainqueurs disaient Waterloo et les vaincus Mont-Saint-Jean. [...]

[Un] incident avait interrompu pour un instant la partie, et le Prussien profita de cette suspension d'armes pour adresser quelques mots aux Anglais placés derrière lui. Lucien, qui ne savait pas l'allemand, ne put pas entendre ce qu'il leur disait ; mais il vit les deux officiers de l'armée britannique répondre à leur allié par un signe de tête affirmatif. Il ne s'arrêta guère d'ailleurs à les observer. La passion le tenait et il se remettait à jouer avec une fureur qui tenait déjà du désespoir, comme ses camarades du 25^e s'étaient battus à Mont-Saint-Jean quand ils s'étaient trouvés pris entre deux feux. Mais la Fortune, lassée, l'avait abandonné, et à partir de ce moment, ce fut moins un combat qu'une déroute ²².

Le motif du mystère, ensuite, et du dévoilement de l'occulte, est exploité à travers les clichés de l'espionnage, de la société secrète et du souterrain. L'es-

²¹. Fortuné du Boisgobey, *Les Mystères des Carrières Montmartre, Le Voleur*, n° 975 du 10 mars 1876.

²². *Ibid.*, n° 976 du 17 mars 1876.

pionnage – cet élément minimal structurant la narration du roman-feuilleton – est ici littéralement appliqué à de véritables espions et exploité à fond pour dénoncer l’espionnage d’État comme principe corrupteur du pouvoir. Fouché²³, présence constante dans le roman, et ses avatars de fiction (le mauvais neveu, l’espion Maxime, et Saint-Privat, le chef du cabinet noir) sont mis en accusation comme étant justement les causes des dérèglements politiques de la période. À l’action occulte, opportuniste et délétère des espions, répond celle de la société secrète républicaine, appelée à figurer le jacobinisme intransigeant et ses conséquences homicides. Se réunissant dans les souterrains labyrinthiques des Carrières Montmartre, les Compagnons de la Truelle, sous les ordres du Grand Maçonnanant, tuent et emmurent, par erreur, la jeune fille qui détenait le testament perdu. Les épreuves traversées, la prise de conscience de l’absurdité d’une intransigeance conduisant au crime font que le Grand Maçonnanant renonce finalement à son intransigeance. C’est d’abord en retournant sur le lieu de son crime, que le Grand Maçonnanant amorce une prise de conscience :

Lorsqu’il revit l’entrée de ce souterrain où reposait la victime suppliciée par son ordre, le *Grand-Maçonnanant* eut un moment d’émotion.

C’était pourtant un caractère énergique et bien trempé que celui de ce banquier conspirateur, mais l’exécution de Virginie Lasbaysses lui avait donné à réfléchir. Cette espèce d’erreur judiciaire était bien faite, d’ailleurs, pour émouvoir le dispensateur de la justice féroce des *Frères du plâtre*, et, pour la première fois de sa vie, Vernède concevait des doutes sur la légitimité des actes auxquels il avait présidé. Il se demandait si les torts, réels ou supposés, du gouvernement qu’il voulait renverser, l’autorisaient à disposer à son gré de la vie d’une créature humaine, et il en était venu à se contester lui-même un droit qu’il s’était arrogé bien des fois²⁴.

Puis, acculé au suicide, il formule nettement les choses :

23. Fouché est sans cesse évoqué et apparaît dans le roman aux chapitres XLIII à XLV (n° 984 du 12 mai 1876 et n°985 du 19 mai 1876). Son premier portrait le résume, évidemment, à sa traversée opportuniste des régimes : « Dans un cabinet somptueusement meublé, se promenait à grands pas un homme à la face blême, dont le portrait n’est plus à faire, car il a pris place depuis longtemps dans l’histoire. Cet homme était Fouché, ministre de la police de Louis XVIII ; Fouché, l’ex-ministre de Napoléon ; Fouché, l’ex-col-lègue de Robespierre ; Fouché, qui avait jadis porté la robe de religieux oratorien et voté la mort de Louis XVI. Le moine défroqué, le régicide passé duc d’Otrante, était ce jour-là d’assez mauvaise humeur. »

24. Fortuné du Boisgobey, *Les Mystères des Carrières Montmartre, Le Voleur*, n° 1011 du 17 novembre 1876.

L'ÉPREUVE DE LA DURÉE ET L'ÉCRITURE DE L'HISTOIRE DANS LE MYSTÈRE URBAIN

Alors il se mit à songer encore à cette fatale histoire de la jeune fille murée, et lui, le *Grand Maçonant*, lui, le chef d'une association terrible, lui qui jouait sa tête chaque jour et qui avait prononcé sans sourciller et fait exécuter sans pitié tant d'arrêts de mort, il pleura comme un enfant. Il pleura sur la nièce de Zénobie, sur cette triste victime d'une erreur qu'il se reprochait, et pour la première fois de sa vie, il se prit à maudire les passions politiques auxquelles il avait sacrifié une innocente. Le fanatisme patriotique lui faisait horreur maintenant, à l'égal du fanatisme royaliste et il se disait qu'on n'a pas le droit d'immoler, même à la plus noble, à la plus juste cause une créature humaine ²⁵.

Le titre du roman dévoile son caractère programmatique et la scène d'écroulement de la carrière signifie l'engloutissement simultané des forces occultes et destructrices, et l'accomplissement du progrès historique. En même temps que la carrière s'affaisse sur les espions, la société secrète des Maçons est dissoute, son œuvre de bâtisseur s'étant réduite à l'édification de colonnes homicides. La catastrophe passe cependant inaperçue, demeure souterraine, toute intérieure, symboliquement :

Une énorme masse de débris tomba comme une avalanche vengeresse sur les cinq scélérats qui s'apprétaient à se disputer sur le corps de la pauvre morte l'héritage du colonel, les écrasa tous à la fois et les ensevelit pour toujours. [...]

À la vive clarté que les torches répandaient dans le souterrain avait succédé tout à coup une obscurité profonde. Une poussière épaissie remplissait l'air à ce point qu'on respirait à peine. [...]

[Le Grand-Maçonant et son complice Mâchefer] eurent la chance de trouver le chemin libre et, quelques moments après, ils se retrouvaient au pied de la butte, à cette même place où, deux mois auparavant, s'était joué le premier acte du drame qui venait de se dénouer d'une façon si tragique.

L'orage avait cessé et les étoiles brillaient au ciel. La place était silencieuse et déserte. L'aspect de la butte n'avait pas changé. Évidemment, la catastrophe se bornait à un effondrement intérieur dont le bruit étouffé sous les voûtes n'avait pas réveillé les rares habitants de ce quartier perdu ²⁶.

La capacité à évoluer n'est pas ici seulement la conviction philanthropique

25. *Ibid.*, n° 1012 du 24 novembre 1876.

26. *Ibid.*, n° 1012 du 24 novembre 1876.

de la perfectibilité de l'homme mais la preuve que le progrès historique est possible, dans les termes de l'histoire réelle, d'autant que le dénouement heureux de l'intrigue amoureuse permet de projeter la réconciliation de la noblesse et des révolutionnaires. Le discours de réconciliation n'emprunte cependant pas la voie suggérée par la bonne Mme des Orgeries, qui, ayant côtoyé Voltaire et Rousseau, se dit partisane de la fusion des conditions :

Vous n'êtes pas noble ? Mon neveu l'est pour deux et il faut fusionner les races. C'était l'avis de M. de Voltaire, que j'ai beaucoup connu dans ma jeunesse, et du comte de Provence, qui s'appelle maintenant Louis XVIII et qui signera un contrat. Il a bien pris Fouché pour ministre... Il veut fusionner, lui aussi, et il a raison. Je n'en veux pas à la Révolution, moi. Elle a coupé le cou au comte des Orgeries, mon pauvre mari, mais elle n'a vendu ni mon château, ni mes bois, et Bonaparte me les a rendus ²⁷...

De fait, l'aristocrate n'épouse pas la fille du jacobin, mieux : il facilite le mariage des gens du peuple et se retire, pour mourir, comme Byron, en Grèce. La qualité morale partagée et la reconnaissance réciproque de cette qualité par les deux partis est bien ce qui permet l'apaisement des antagonismes de races. Si, de fait, au moment des découvertes invraisemblables, les personnages sentent la main de la Providence et s'en vont prier pour leur sauveur, il s'agit plus fondamentalement de penser l'histoire comme un processus de réconciliation volontaire mu par la force morale, et de proclamer la fatale réconciliation des hommes de valeur :

Thomas Vernède oublia son passé jacobin, sa haine contre la Restauration, pour se souvenir seulement de ce qu'il devait à Henri de Baffey. Le vieux républicain ne crut point abjurer les opinions de toute sa vie en se présentant à l'hôtel des Orgeries, et il n'éprouva aucun embarras à serrer encore une fois la main que le gentilhomme royaliste lui avait si loyalement tendue dans son cabinet. Ce jour-là, le maître des *Compagnons de la Truelle* fut véritablement grand ²⁸.

Intérieurement révolutionnés dans leur intransigeance, les maçons survivent dans la société réelle et s'y inscrivent, par leurs enfants, comme force d'avenir appelée au bonheur, hors l'histoire, par le mariage :

27. *Ibid.*, n° 986 du 26 mai 1876.

28. *Ibid.*, n° 1015 du 15 décembre 1876.

L'ÉPREUVE DE LA DURÉE ET L'ÉCRITURE DE L'HISTOIRE DANS LE MYSTÈRE URBAIN

Lucien et Thérèse vécurent de longs et calmes jours dont le récit tiendrait moins de place que celui de leurs tourments pendant deux mois de la dramatique année 1815.

On ne raconte pas le bonheur. Les couples heureux n'ont pas d'histoire.

Le temps joue donc un rôle proprement transformateur : les épreuves, dans la durée, sont inscrites dans le temps historique comme autant d'étapes nécessaires à une transformation morale donc politique des personnages (partant de la société). C'est ainsi que l'insistance sur les dates, la progression jour à jour, dans *Les Mystères des Carrières Montmartre*, est sans cesse là, comme rappel de la dynamique de suspens et promesse de dénouement spectaculaire à la date attendue, certes, mais encore comme ancrage systématique dans la durée de l'histoire, durée dès lors vécue comme transformation et progrès. Un avenir rayonnant s'ouvre, mais il est sans contenu, hors du temps et insaisissable par tout récit. Il est enfin proprement absurde en regard des suites que le siècle a données aux affrontements de 1815.

Entre la maîtrise du feuilleton chez du Boisgobey qui permet de faire du mystère urbain historique un roman à thèse cohérent, et les choix narratifs déconcertants des *Mystères de Lyon*, deux constantes se dégagent : l'intégration d'une perspective diachronique permet de penser l'évolution comme réconciliation, la fracture révolutionnaire figurant de toute évidence le point d'origine à partir duquel toute dévoilement des mystères de l'histoire doit être effectué ; l'adaptation du roman urbain à l'histoire le dépossède, au fond, de sa capacité à représenter le réel social, qui ne vaut qu'en tant qu'il fusionne avec des identités politiques. Plutôt qu'au roman de l'histoire sociale que l'on pourrait attendre, donc, c'est à celui de l'histoire de la réconciliation politique des classes et conditions que l'on a affaire. L'évacuation de l'interrogation, pour elle-même, de la misère, des inégalités comme dynamiques historiques, produit ainsi un discours éminemment modéré, et une forme, là encore, d'abstraction morale des enjeux sociaux. Que Linossier et du Boisgobey, à vingt ans d'intervalle, concluent de façon identique, par une réactivation de la formule finale des contes et sur l'impossible mise en récit du bonheur, signifie en dernier recours à quel point l'ambition est de mettre fin à l'histoire, comprise comme chaos procédant d'affrontements politiques. Le merveilleux refait ultimement surface pour aspirer la substance du réel contemporain dans une vague vision d'avenir sans histoire. C'est certainement que le programme fixé par la notion de « mystères » dans le titre, appliqué à un sujet historique, contient en soi une part de sacré et de surnaturel qui déjoue a

∞
YOAN VÉRILHAC

priori toute appréhension matérialiste de l'histoire. Aussi opportuniste ou automatique que soit parfois la réutilisation de la structure du titre « *Mystères de + nom de ville* », ainsi que le prouvent les nombreuses révisions des titres des romans parus d'abord sous un tel intitulé en feuilleton²⁹, il convient visiblement de ne pas minorer la force d'attraction et la portée du syntagme sur les structurations narratives mais encore idéologiques des œuvres. ∞

YOAN VÉRILHAC
Université de Nîmes/RIRRA 21

29. Le seul exemple des *Mystères des Carrières Montmartre* suffit à le prouver, puisque l'édition en volume porte le titre : *Où est Zénobie ?*



L'histoire sociale phagocytée par le roman-feuilleton : *Les Mystères du peuple* d'Eugène Sue

Entre *Les Mystères de Paris* et *Les Mystères du peuple* d'Eugène Sue, il n'y a pas seulement une proximité de titres, mais des liens étroits, qui doivent nous conduire à voir dans cette œuvre plus tardive, écrite entre 1849 et 1857, l'aboutissement, l'approfondissement et la correction des *Mystères de Paris*. Ce très long récit s'inscrit explicitement dans la continuité des *Mystères de Paris*, mais aussi du *Juif errant*, avec lesquels il dialogue constamment, et dont il prolonge et radicalise les propositions. *Les Mystères de Paris* prétendaient offrir une peinture de la société contemporaine, en décrivant le revers de la ville moderne, incarné par les barbares qui « sont au milieu de nous, nous pouvons les coudoyer en nous aventurant dans les repaires où ils vivent ¹ ». *Les Mystères du peuple* remontent le cours de l'Histoire pour retrouver la source la plus lointaine de cet imaginaire contemporain. C'est cette logique d'approfondissement et de correction que nous voudrions étudier, en cherchant à saisir, derrière l'écart de la poétique, la relation aux architextes du récit de mystère urbain et aux esthétiques médiatiques du feuilleton.

ASSIMILATION DU MONDE ET DES ŒUVRES

On peut rappeler en un mot ce que sont *Les Mystères du peuple*. Cet ouvrage de quelque 6 000 pages se propose de narrer « l'histoire d'une famille de prolétaires à travers les âges » (c'est le sous-titre). À travers le destin des Lebrenn, de la défaite de Vercingétorix au coup d'État de Napoléon III, il décrit l'oppression du peuple et ses luttes pour s'émanciper, dans une sorte de « contre-Histoire de France », présentant la romanisation des Gaules comme un déclin majeur, le Christ comme la première victime du christianisme, l'épopée des premiers grands rois francs comme l'expression d'une nuit barbare, l'invasion arabe comme un

1. *Les Mystères de Paris*, I.



temps de relative clémence, Louis XIV comme une nullité politique, et inversant plus largement toute la *doxa* historique héritée de l'Ancien Régime. Sue s'efforce ainsi de relire le passé à partir d'un modèle démocratique dont la République de 1848 serait l'expression la plus aboutie, suivant les enjeux de l'historiographie du XIX^e siècle, et avec pour modèle avoué Augustin Thierry. En proposant une Histoire du peuple français, et en opposant une origine gauloise plébéienne à celle des rois francs, il suit les positions les plus militantes des historiens libéraux dans les années 1820 ². Le « mystère » qu'il s'agit de dévoiler, la situation du peuple d'avant 1848 et ses luttes récentes, trouveraient alors leur origine dans une Histoire longue de vingt siècles ³.

On voit que le projet, éminemment politique, est lié à l'actualité directe ⁴ : il est initié par un événement contemporain, la révolution de 1848, point de départ du souhait de l'auteur de substituer une nouvelle histoire à celle de l'Ancien Régime qui délaissait selon lui le peuple de 1848 (c'est-à-dire l'association du prolétariat et de la bourgeoisie) pour imposer la vision du clergé et de l'aristocratie, seuls à avoir leur place jusqu'alors dans les livres ⁵. La narration fictive des malheurs des Lebreun prétend ainsi se substituer à des archives lacunaires : évacué de l'Histoire, le peuple ne peut être appréhendé que par la fiction. Mais la fiction ne sert pas seulement d'accès privilégié au peuple, elle s'inscrit aussi dans un

2. Sur ces positions, voir Sylvain Venayre, *Les Origines de la France*, Paris, Seuil, « L'Univers historique », 2013.
3. L'approfondissement historique que proposent *Les Mystères du peuple* par rapport aux *Mystères de Paris* et au *Juif errant* s'inscrit dans cette perspective réaliste que Lukacs associe à l'avènement de ce genre au XIX^e siècle (Georges Lukács, *Le Roman historique*, Paris, Payot, « Bibliothèque historique », 1965). En réalité, l'œuvre, si elle est tardive par rapport à la période sur laquelle se concentre Lukacs, est paradigmatique des analyses de ce critique, puisqu'elle narre l'avènement de la bourgeoisie contre les forces conservatrices antérieures. De fait, le peuple dont Sue conte les malheurs n'est pas le prolétariat des marxistes (Sue condamne d'ailleurs fermement les journées de juin 1848), mais le peuple tel qu'on l'envisageait avant 1848, mêlant ouvriers, paysans et bourgeois.
4. « Plus nous aurons conscience et connaissance de l'épouvantable esclavage moral et physique sous lequel nos ennemis de tous les temps, les rois et seigneurs, issus de la conquête *franque*, ainsi que les ultramontains, leurs dignes alliés, jésuites, inquisiteurs, etc., etc., ont fait gémir nos aïeux à nous, race de *Gaulois* conquis, plus nous serons résolu de briser le joug sanglant et abhorré, si l'on tentait de nous l'imposer à nouveau » (« L'auteur aux abonnés des *Mystères du peuple* », 29 janvier 1850).
5. « Jusqu'ici [...] l'on avait toujours écrit l'histoire de *nos rois* [...] mais jamais notre histoire à nous autres bourgeois et prolétaires » (« L'auteur aux abonnés, I »)

projet militant en incitant à la lutte. C'est ce que synthétise la phrase placée en exergue de chaque nouveau volume, comme un slogan : « Il n'est pas une réforme religieuse, politique ou sociale que nos pères n'aient été forcés de conquérir de siècle en siècle, au prix de leur sang, par l'*Insurrection* ». Les conflits (fictifs) des Lebrenn contre les Plouernel, en individualisant les affrontements de l'histoire, participent de cette incitation à la lutte.

Un tel projet est le résultat d'un long cheminement : des *Mystères de Paris* au *Juif errant*, du *Juif errant* aux *Mystères du peuple*, on assiste à une esthétique et à un discours en construction. Une telle continuité se trouve explicitée, à travers le choix de l'auteur de repartir d'un décor très proche de celui des *Mystères de Paris* dans les premiers chapitres de ce long roman (puisque le récit débute à Paris en 1848), et d'achever l'œuvre, seize volumes plus tard, sur un départ de Paris vers l'hémisphère sud, comme un adieu aux *Mystères de Paris*.

Cette volonté de synthèse est encore attestée par un travail d'unification de l'univers de fiction des trois romans par annexion des œuvres antérieures ⁶. L'auteur présente en effet les Rennepont (personnages du *Juif errant*) et les Gerolstein (donc les ancêtres de Rodolphe, le héros des *Mystères de Paris*) comme deux des branches de la famille des Lebrenn, cette « famille de prolétaires » dont le roman nous conte les malheurs « à travers les âges ⁷ ». Et il fait de quelques aïeux de Rodolphe (Karl de Gerolstein, Frantz de Gerolstein) des protagonistes du récit, en même temps qu'il retrace les malheurs de la famille Rennepont durant les siècles qui ont précédé l'aventure de l'héritage spolié, en remontant jusqu'au martyr d'Ernest Rennepont en 1534 ⁸.

Au terme du récit, tous partent ensemble en exil, sur le bateau à vapeur *La République universelle* :

6. Pour Richard Saint-Gelais, le processus transfictionnel d'annexion rattache « deux (ou plusieurs) fictions que le lecteur avait jusque-là toutes les raisons de considérer comme indépendantes, et qui se voient conjointes dans un texte subséquent », R. Saint-Gelais, *Fictions transfuges*, Paris, Seuil, « Poétique », 2011.
7. Les trois familles sont liées par le sang gaulois des Lebrenn : « celle des Rennepont, de qui l'aïeul a épousé à La Rochelle, vers la fin du seizième siècle, la fille d'*Odélin l'armurier*, fils de *Christian l'imprimeur* » ; « l'autre branche de notre famille est celle des Gerolstein, princes souverains en Allemagne, et descendants de *Gaëlo-le-Pirate*, fils de notre aïeul Eidiol, doyen des nautoniers parisiens au neuvième siècle, lors du siège de Paris par les Normands » (« Le Sabre d'honneur »).
8. Avec leur médaille transmise de génération en génération, les Rennepont sont d'ailleurs ressaisis ici comme des variantes des Lebrenn et de leurs reliques.

« Sur ce bâtiment qui, nous l'avons dit, lui appartenait, se trouvaient Rodolphe, la famille Lebrunn, et plusieurs personnages des *Mystères de Paris*, du *Juif errant* et de *Martin l'enfant trouvé*, personnages dont quelques-uns de nos lecteurs ont peut-être gardé la mémoire ⁹. »

L'annexion qu'opère Sue impose une totalisation des univers de fiction qui est le pendant romanesque de l'histoire panoramique. C'est indiquer une volonté de penser ces deux régimes narratifs suivant un principe de complémentarité.

L'évolution des *Mystères du peuple* par rapport aux romans antérieurs se joue ainsi sur plusieurs niveaux. De même que l'auteur ressaisit l'actualité sociale dans le temps long de l'histoire, de même il approfondit son système des personnages en exploitant leur généalogie ; enfin, il étend l'imaginaire de ses romans précédents à l'ensemble du territoire français, avec un détour vers la Palestine. L'unité diégétique transfictionnelle, si elle ne s'explicite que fort tard ¹⁰, est révélatrice de la logique de systématisation par rapport aux œuvres antérieures. Ainsi Sue cherche-t-il à approfondir le discours social qu'il a progressivement développé depuis *Les Mystères de Paris* ¹¹ et qu'il dessinait déjà plus fermement, avec des altérations sensibles, dans les dernières pages du *Juif errant*. De fait, *Le Juif errant* joue le rôle de bascule entre *Les Mystères de Paris* et *Les Mystères du peuple*. Il amorce l'échange entre fiction contemporaine, histoire et légende, à travers l'évocation du personnage du Juif éternel et de la transmission d'un héritage, liée à une persécution cléricale séculaire. Il indique déjà par ce procédé que les malheurs présents ne peuvent se saisir qu'à travers l'épaisseur temporelle, et que l'histoire et la société ne peuvent s'appréhender que par le détour de la fiction (idée initiée par *Les Mystères de Paris*). Avec son épilogue en forme de discours généralisant, il formalise également le principe d'une vocation discursive de la fiction. En même temps que son discours se radicalise par rapport à celui des *Mystères de Paris* (attaquant en particulier frontalement le clergé), il se structure, s'explicite

9. « Le Sabre d'honneur, ou la fondation de la République française, 1715-1851 », chapitre dernier. On signalera comme dernier signe de cette volonté syncrétique l'évocation de *Jean Cavalier*, autre personnage d'un roman précédent de Sue.

10. Le caractère tardif de l'unification des univers de fiction (avec « Le Sabre d'honneur », soit vers 1854) peut laisser penser que celle-ci a été conçue dans un second temps. Nous reviendrons sur les raisons possibles d'un tel choix.

11. On a souvent souligné l'évolution du discours de Sue au fil de la rédaction des *Mystères de Paris*, d'une stigmatisation crapule du peuple criminel au parti-pris socialisant. Voir par exemple Jean-Louis Bory, *Eugène Sue, dandy mais socialiste*, Paris, Hachette, 1962.

et se développe dans ce long texte à valeur de postface explicative (« Si les riches savaient »).

MYSTÈRES DU PEUPLE ET MYSTÈRES URBAINS

La redéfinition des *Mystères de Paris* par *Les Mystères du peuple* passe par un inflexion sensible des imaginaires convoqués. À une époque où les « mystères urbains » apparaissent déjà comme un genre connaissant une extension internationale, Sue se positionne également, mais implicitement, par rapport à ce massif de textes dont il a largement participé à faire le succès. Par-delà *Les Mystères de Paris*, le mot de « mystères » sert à l'époque de marqueur générique du récit de « mystères urbains » : entre 1843 et 1849, pour la seule France, seize œuvres sont parues sous un titre associant le terme « mystères » avec une ville ou partie de ville ¹², et ce n'est que la partie émergée d'un genre devenu mondial ¹³. C'est donc aussi à ce genre que renvoie l'œuvre.

En un sens, les premières pages du récit, avec leur modeste famille d'artisans parisiens, les Lebreun, dont l'innocente fille est menacée par un aristocrate suborneur, semblent annoncer un roman typique de la veine du mystère urbain. Mais précisément, si Sue débute bien son récit au cœur du Paris contemporain, c'est pour mieux souligner que le présent ne peut être interprété que par le détour vers le passé ¹⁴. Aussi le monde contemporain n'est-il présenté que comme une *introduction* à ce qui constitue le véritable début du roman, l'univers gaulois de « La Faucille d'or ¹⁵ ». Autrement dit, si l'œuvre prend pour point de départ le « mystère urbain », c'est pour immédiatement s'en détourner, et pour lui opposer la vision d'un peuple mythique préservé des vices associés à la ville. Et si Sue substitue

12. Nous nous appuyons sur les recherches entreprises par le groupe de Médias 19, dont les dépouillements ont été rassemblés dans une base de données (<http://www.medias19.org/>).

13. Sur le développement mondial de ce genre, voir Marie-Ève Thérenty, « Mysterymania. Essor et limites de la globalisation culturelle au XIX^e siècle », *Romantisme*, 2013-2, n° 150. Pour une tentative d'appréhender le genre dans une perspective élargie (mais pour la seule France), voir Matthieu Letourneux, « 'I misterî urbani', il romanzo come espressione di una modernità enigmatica », *Il corsarone*, n° 13, mars 2011.

14. « Quoi ! vous désespérez, parce que, depuis dix-huit mois, nous avons lutté, quelque peu souffert ?... Ah ! ce n'est pas pendant dix-huit mois que nos pères ont souffert, ont lutté ; c'est pendant plus de dix-huit siècles... », « Le Casque du dragon », chapitre XIII.

15. Le titre de la première partie est « Introduction, Le Casque du dragon – L'anneau du forçat ».

dès son titre le « peuple » à « Paris », c'est que la topographie urbaine, qui suppose une société perçue dans sa synchronicité, doit laisser place à la perspective diachronique du destin d'un peuple. Or, c'est en dehors de la ville que se penseront les imaginaires utopiques du peuple heureux : Gaule rurale, Bretagne éternelle, vallée de Charolles offrent autant de micro-sociétés dont la transparence pastorale s'oppose aux « régions horribles, inconnues » de l'imaginaire urbain ¹⁶. Et de fait, chaque évocation d'une ville correspond à l'expression de luttes violentes : enfants du gui d'Orange, commune de Laon et commune de 1358 dessinent une histoire des rapports de forces qui fait de la ville l'expression métonymique des conflits sociaux. À l'utopie pastorale, du côté d'une imagination romanesque hors du temps, la ville oppose l'expérience dysphorique du réel et de ses affrontements ¹⁷. C'est faire, par contraste, du discours sur la ville, et à travers elle, sur la société moderne, le cœur des préoccupations de Sue, au point qu'on peut voir en elle l'espace matriciel désignant le réel à l'aune duquel tous les événements sont pensés.

Dès lors, expulsé du roman par l'histoire, le mystère urbain ne cesse d'y être réintroduit en filigrane. Sue emprunte constamment dans son œuvre aux *topoi* du genre : opposition, morale et spatiale, entre surface et profondeur (impliquant tout un imaginaire de la dissimulation ¹⁸), mise en scène du secret (les sociétés secrètes sont nombreuses ici : enfants du gui, Vengeurs, Charbonnerie et Jésuites) ; redéfinition des rapports de force sociaux en termes moraux ; jeu de décalage entre l'élévation sociale et la bassesse morale ¹⁹ ; exhibition du crime et des vices cachés reposant sur un pacte ambigu, entre information et séduction – jusqu'au racolage du feuilleton sensationnel ²⁰... tous ces aspects tissent un lien entre *Les Mystères du peuple* et le genre des « mystères urbains », contredisant la volonté affichée par l'auteur de s'en éloigner *via* l'Histoire et le discours savant. On voit que si dans la logique discursive l'histoire doit éclairer le présent, les intertextes fictionnels révèlent au contraire que les imaginaires passés sont construits à partir de ceux du genre, de ses conventions, et de son espace caractéristique, la ville,

16. Nous reprenons ici les termes de la fameuse entrée en matière des *Mystères de Paris*.

17. C'était déjà le cas dans *Les Mystères de Paris*, où la ferme de Bouqueval et les colonies algériennes jouaient ce rôle d'utopie pastorale.

18. Voir le rôle joué par les caves, souterrains et cachots où l'on torture.

19. Les Francs et les Romains sont certes des seigneurs opprimant le peuple, mais ce sont surtout des débauchés.

20. Les illustrations, souvent teintées d'érotisme et de violence, explicitent la possibilité d'une lecture sadienne du roman qu'avait bien identifiée Michel Foucault (« Eugène Sue que j'aime », *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2001).

pensée comme expression métonymique des nouveaux rapports sociaux. Le déplacement du présent au passé ne se traduit pas par un abandon des imaginaires du mystère urbain, mais plutôt par un jeu de dialogue contrastif, *via* l'Histoire, la dynamique transfictionnelle et tout un système d'échos.

FICTION MÉDIATIQUE, ACTUALITÉ ET HISTOIRE

Mais le lien avec le mystère urbain n'est conservé qu'au prix d'un glissement majeur : le Paris dont l'auteur trace le portrait dans les premières pages est désormais un Paris politique, lié aux derniers événements révolutionnaires ; il n'a plus rien de ce Paris criminel insistant sur les passions privées. Les acteurs qui s'affrontent (autrement dits les plébéiens Lebrenn et les aristocrates Plouernel) sont adversaires politiques avant d'être ennemis personnels. Dans *Les Mystères de Paris*, il s'agissait de mettre à la lumière l'existence d'un peuple livré à lui-même, criminel et victime. Désormais, avec *Les Mystères du peuple*, l'auteur cherche à expliquer l'origine de ces maux, par un retour à leurs sources historiques et politiques. Reste qu'il le fait suivant une rhétorique similaire à celle qui prévalait dans le roman de 1843 : ici aussi l'auteur se propose de dévoiler un « mystère », c'est-à-dire un aspect inconnu de la réalité. Dans les deux cas, cette exhumation prétendant à une meilleure connaissance de la société contemporaine, va recourir paradoxalement à la fiction pour fonder son propos : tout comme *Les Mystères de Paris* cherchaient à rendre lisible la réalité contemporaine *via* une intrigue aux structures mélodramatiques, *Les Mystères du peuple* ressaisissent constamment la grande Histoire à travers les malheurs, pathétiques jusqu'à l'excès frénétique, des Lebrenn, jetés aux lions, torturés, violés ou condamnés à dévorer leurs enfants.

On reconnaît là l'ambiguïté des romans-feuilletons de la première génération, tentés de rendre le monde lisible en le soumettant aux codes de la fiction. A cet égard, *Les Mystères du peuple* s'inscrivent encore dans ce régime médiatique qui caractérise la posture des auteurs qui publiaient leurs fictions dans la presse. On parle au lecteur de son propre monde, mais le texte médiatique représente un gain de connaissance par rapport à l'appréhension immédiate de la réalité dont le lecteur fait l'expérience au quotidien : on prétend donc lui *révéler* des aspects ignorés du monde qui est le sien – ici l'Histoire secrète que seule la fiction peut mettre au jour ²¹.

21. Sur cette logique médiatique, voir Marie-Eve Thérenty et Alain Vaillant, 1836, *l'an I de l'ère médiatique*, Paris, Nouveau Monde, 2001.

La dynamique médiatique qui sous-tend le projet littéraire explique également la posture adoptée par Eugène Sue vis-à-vis de ses lecteurs. Il tente en effet de systématiser le dialogue dont il avait fait l'expérience dans *Les Mystères de Paris*, mettant en scène le triangle entre l'auteur, ses contemporains et l'actualité immédiate. C'est la fonction des dix-huit lettres aux lecteurs qui rythment le récit, commentant l'actualité ou décrivant le sort politique du livre. Elles orchestrent même le rôle des lecteurs : elles présentent leurs réactions à travers les courriers que l'auteur aurait reçus d'eux et dont il prétend suivre certaines prescriptions (comme la demande de réduire le nombre des notes, 29 janvier 1850, ou celle de modifier la typographie de ses préfaces, lettre du 24 octobre 1854).

La volonté d'expliquer les tenants et aboutissants du récit à un lecteur avec lequel on dialogue au fil de l'écriture est révélatrice des mécanismes médiatiques et des rythmes de publication et de lecture qui leur sont associés. Dans les premiers volumes, Sue joue explicitement sur l'échange entre l'actualité la plus directe et les événements historiques qu'il conte pour mieux l'éclairer, opérant un va-et-vient constant entre le peuple-lecteur et le peuple-électeur. Ainsi, dans sa lettre du 6 mai 1850, reposant entièrement sur une confrontation entre les actes du Christ et la situation de la France républicaine, il achève son texte sur une synthèse significative du lien étroit qui unit selon lui communications littéraire et politique. Le lecteur et l'électeur se confondent, de même que l'écrivain et l'homme politique :

Permettez-moi de remercier publiquement ici ceux d'entre vous, et ils sont en grand nombre, qui m'ont fait l'honneur de m'écrire qu'ils ont voté pour moi lors de la dernière élection de Paris. La mission de représentant du peuple, jointe aux travaux incessants, indispensables à la continuation des *Mystères du peuple*, que vous accueillez avec une si constante bienveillance, m'impose de nouveaux devoirs ; mais je trouverai la force de suffire à ma double tâche dans vos encouragements, et dans mon dévouement inaltérable à l'opinion démocratique et sociale qui m'a honoré de sa confiance ²².

De même, dans sa lettre du 8 septembre 1851, alors qu'il perçoit les menaces qui pèsent sur la république, il prend la peine de souligner : « Et maintenant, cher lecteurs, ne serez-vous pas frappés comme nous de la profonde ressemblance qui existe entre le présent et le passé ? » Le roman historique se veut avant

22. « L'auteur aux abonnés des *Mystères du peuple* », 6 mai 1850.

tout un roman d'actualité, et l'histoire du peuple doit agir sur le peuple contemporain, le conduire à réagir, afin de faire exister l'utopie menacée de la Révolution, suivant une dynamique bien décrite par un des personnages : « Je dis : lorsque notre triomphe se manifeste de toutes parts ; je dis que, en de telles circonstances, se laisser abattre, se décourager, ce serait compromettre notre cause !... si le progrès de l'humanité ne poursuivait pas sa marche éternelle, malgré l'incrédulité, l'aveuglement, les faiblesses, les trahisons ou les crimes des hommes ²³ !... »

Mais en ressaisissant l'actualité par le biais de l'histoire, Sue substitue naturellement d'autres modèles textuels à ceux de l'écriture journalistique. S'il y a toujours mixité, elle se joue désormais avec les formes historiques. Et de fait, le principe de la publication en volume et en livraisons, supports que privilégient aussi les productions savantes, permet à l'auteur d'expérimenter d'autres logiques d'écriture auxquelles se prête peu la presse. Il va reprendre les traits stylistiques de l'ouvrage historique, *via* les notes, références et chronologies. En ce sens, si la logique est encore celle de la fiction médiatique, le changement de support correspond à de nouvelles formes d'échanges entre narration réelle et fictive, exploitant les attentes suscitées par le média.

LOGIQUE DE L'HISTOIRE ET LOGIQUE DE LA FICTION.

Si, entre *Les Mystères de Paris* et *Les Mystères du peuple*, un basculement semble se produire de la fiction vers l'histoire, mis en scène à travers une écriture qui en exhibe les marques, en réalité, l'auteur continue au contraire d'appliquer à l'histoire les logiques de la fiction. Non seulement les grands événements authentiques sont réinterprétés à travers les malheurs de personnages fictifs, non seulement l'adhésion du lecteur aux thèses de l'auteur est recherchée à travers des procédés romanesques (horreur, sentimentalisme, érotisme sadien) ; mais surtout, plus fondamentalement, Sue ressaisit le récit historique suivant les modalités d'un récit de fiction. La trame historique forme en effet un grand récit unifié qui offre une superstructure permettant d'interpréter tous les événements comme autant d'épisodes de cette vaste intrigue : l'introduction contemporaine annonce un dénouement (le triomphe du peuple de 1848), mais le récit proprement dit s'ouvre sur une crise majeure (la fin de l'utopie populaire gauloise) dont la résolution va être l'objet de l'œuvre, donnant sens à chaque épisode (résistance et échecs du peuple pour reconquérir au fil des siècles cette liberté perdue). La pers-

23. « Le Casque du dragon », chapitre XIII.

pective offerte par la superstructure de l'histoire permet d'échapper à la parataxe épisodique, puisqu'elle rapporte ce trop grand nombre d'événements à une ligne de fuite unique, toujours réaffirmée. Et dans le slogan sans cesse répété qu'« il n'est pas une réforme religieuse, politique ou sociale, que nos pères n'aient été forcés de conquérir de siècle en siècle, au prix de leur sang, par l'INSURRECTION », on peut lire une structure narrative associant à chaque siècle un épisode pour conduire à un dénouement annoncé. C'est bien la forme du feuilleton que l'on reconnaît là, avec sa superstructure fournissant l'horizon inamovible et lointain d'un dénouement à la multitude indéfinie des péripéties. Quant au systématisme de la lecture historique, il s'apparente au manichéisme unificateur des feuilletons.

Ainsi, lors même que l'auteur s'affirme désormais historien, le feuilleton impose ses marques autant dans la structure de l'œuvre que dans ses thèmes. Et de fait, Sue va affecter à son interprétation de l'histoire deux des traits essentiels du récit de fiction romanesque, le principe de téléologie (les événements sont ordonnés comme un récit conçu d'un bout à l'autre par l'auteur en vue de conduire à un dénouement qui leur donne sens) et une axiologie (l'histoire convertie en récit distribue l'ensemble des protagonistes, en fonction de leur position par rapport à ce sens qu'elle dessine, en adjuvants et opposants, que l'auteur réinterprète en « bons » et « mauvais »).

Cette structure téléologique et axiologique conduit à un aboutissement républicain (1848), *terminus ad quem* du récit, mais elle renvoie à rebours à une origine qui en est le double mythique, l'univers pastoral de la Gaule républicaine, *terminus a quo*. Or, dès lors que l'histoire, mise en fiction, est ressaisie à travers deux seuils à l'aune desquels chaque événement est évalué, dès lors que le récit doit être moins exact que convaincant et cohérent, son traitement glisse vers une logique de mythe (grand récit collectif prétendant unifier les représentations²⁴). La signification unique que le grand récit donne à tous les événements tend à produire du ressassement qui contrebalance la progression historique. Il entraîne dans l'œuvre tout un jeu d'échos : invasion romaine et invasion franque, commune de Laon et commune de Paris (1358), voyage de Geneviève en Palestine accompa-

24. Par-delà le mythe, l'importance de quelques épisodes, comme celui du Christ, du Monastère de Charolles, des Croisades et de Jeanne d'Arc, ainsi que le martyrologe et les reliques d'une légende familiale explicitent l'idée d'une substitution d'une religion du peuple à la religion chrétienne (dont le Christ, première victime du christianisme, est l'évidente figure d'une inversion signifiante). La religion entre en résonance avec les autres logiques antihistoriques : la légende, le mythe ou la fiction, synthétisés par les épisodes familiaux.

gnant le Christ dans ses dernières heures et expédition de Fergan le Carrier à Jérusalem lors des croisades, destin des deux Victoria, la martyre gauloise et la révolutionnaire, sont quelques exemples de ces boucles offertes par le récit. Mais la structure répétitive n'a de sens que parce que tout ce réseau doit légitimer la représentation du présent qu'impose le « grand récit » : les communes dialoguent avec les événements de 1830 et 1848, les martyrs du passé convoquent ceux de la révolution, les utopies de la Gaule et de Charolles évoquent à la fois celle des *Mystères de Paris*, dans la fiction, et celle, en devenir, de la république de 1848.

Le jeu des échos et des récurrences renforce le caractère monologique de l'explication du monde que propose Sue à travers la structure du récit. Tout se résume à l'idée que l'oppression du peuple trouve ses racines dans l'histoire des invasions, origine des rapports de forces sociaux. Ce principe d'explication unique permettant de comprendre aussi bien tous les événements passés que la situation présente s'inscrit dans la dynamique de ces « grands récits militants » étudiés par Marc Angenot²⁵. Dans ce type de récit, la logique de simplification unifie le monde en une signification unique transposable dans une multitude de récits seconds ; elle permet en outre d'apercevoir, dans la ligne de fuite dessinée par le trajet conduit du passé au présent, l'horizon d'un futur réconcilié. C'est ce que promet le premier récit du « Casque du dragon », à valeur prophétique : si l'épisode contemporain du comte de Plouernel sauvé par un Lebrenn sur les barricades, puis de Marik Lebrenn sauvé à son tour par le comte, permet d'entamer l'histoire de la lutte sans fin, il annonce aussi la réconciliation des races et des classes sociales, dénouement heureux de cette histoire mise en intrigue.

Par rapport aux grands récits, la spécificité de Sue est de penser cette unité discursive par la médiation de la fiction. Chez lui, la fiction supplée l'impossible histoire du peuple ; elle impose ses thématiques, ses stéréotypes, son pathos et sa logique narrative ; enfin, suivant les imaginaires médiatiques de l'époque, elle reformule la réalité (ici historique) à travers une série de scènes qui en offrent une version simplifiée et rationnelle. Ainsi est-ce la trame romanesque qui réorganise les événements authentiques en une unité décomposée en structure épisodique et cyclique. Cette trame, c'est celle de la célébration de la légende familiale, présentée par Sue comme la lutte, toujours relancée, d'une famille, les Lebrenn, pour se libérer d'une autre famille, les Plouernel, reformulant l'histoire en un schéma actantiel unique et une intrigue partagée par tous les protagonistes.

25. Marc Angenot, *Les Grands récits militants des XIX^e et XX^e siècles ; religions de l'humanité et science de l'Histoire*, Paris et Montréal, L'Harmattan, « Ouverture philosophique », 2000.

On voit que si la fiction, en comblant les lacunes d'une tradition jusqu'ici indifférente au peuple, joue le rôle d'une « histoire secrète », elle permet surtout de ressaisir les événements suivant les principes romanesques. La logique fictionnelle donne forme à la réalité, en la rendant lisible, dans la mesure où elle est structurée comme un roman, avec une continuité thématique, une crise et sa résolution, des adjuvants et des opposants, etc. Cette forme est celle, simplifiée, du mélodrame ou du feuilleton, et plus généralement de ce que les Anglo-Saxons appellent le « romanesque », le « *romance* », avec ses stéréotypes et sa vision moralisée du monde. Si nous reprenons la notion de *romance*, c'est qu'il s'agit bien ici pour Sue de fonder, *via* les techniques du feuilleton, ce que Northrop Frye appelle une version profane des mythes, une œuvre sérielle dont la signification stéréotypée structure les représentations collectives²⁶. Sauf que Sue remoteive le mythe en tentant de lui redonner une valeur religieuse, constituant l'histoire en légende du peuple. L'avantage d'une telle esthétique est double. Elle possède des vertus rhétoriques et idéologiques – elle séduit et convainc tout à la fois. Mais surtout, l'histoire-*romance* permet de rendre lisible le réel suivant un principe de vraisemblance. L'existence des Lebrenn, de cette « famille de prolétaires à travers les âges », s'offre ainsi comme une relecture de l'Histoire par la fable, plus lisible et plus exemplaire que l'Histoire réelle, parce qu'elle synthétise la légende familiale, mythe collectif et roman-feuilleton.

LE GRAND RÉCIT FICTIF ET L'EXPÉRIENCE DU RÉEL

Mais cette lisibilité offerte par la fiction se heurte à l'expérience du réel que fait l'auteur. En effet, la fiction ne joue son rôle herméneutique que si l'on en accepte les prémisses, qui veulent que la narration historique obéisse à une même logique narrative que la fiction. Or, le récit fictif est arbitraire, au sens où la motivation des enchaînements dans la diégèse est le résultat de décisions autoriales obéissant à de toutes autres motivations – c'est le fameux écart entre vérité et vraisemblance. La fiction peut tout au plus donner une forme convaincante à l'Histoire, c'est-à-dire en faire un mythe. Reste que si le mythe offre la stabilité d'un récit structuré, l'histoire, quand elle dialogue avec l'actualité, doit accepter que de nouveaux événements modifient la lecture qu'on en fait. Le temps pris par Sue pour démontrer la pertinence de ce grand récit qu'il veut imposer lui apporte un démenti dont son mythe ne peut guère se relever. Entre 1849 et 1857,

26. Northrop Frye, *L'Écriture profane, Essai sur la structure du romanesque*, Paris, Circé, 1998.

se produit le coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte, et donc l'échec du rêve d'émancipation populaire. Non seulement cet événement bouleverse totalement la structure téléologique d'un récit qui ne peut plus s'achever comme prévu sur l'émancipation du peuple, mais il met un terme à l'utopie d'un socialisme fondé sur l'alliance des prolétaires et des bourgeois ²⁷.

Sue doit donc repenser son intrigue en cours de route, improviser une fin de roman contre l'histoire. Après d'interminables développements historiques ayant pour ainsi dire évacué la fiction du récit ²⁸, Sue fait relance soudain le récit romanesque dans les dernières pages de l'œuvre. Il fait revenir Rodolphe de Gerolstein ainsi que le terrible Rodin. Le Jésuite, sorti de la tombe dans laquelle l'avait laissé *Le Juif errant*, menace de détruire les Lebrenn, mais Rodolphe de Gerolstein les sauve. *Les Mystères de Paris* et *Le Juif errant* viennent dénouer en quelques paragraphes une intrigue que 6 000 pages adossées à l'histoire ne parvenaient pas à achever. Alors que l'histoire avait semblé asphyxier la fiction dans le dernier quart de l'ouvrage, le roman se substitue in extremis à l'histoire. Or, ce retour à la fiction prend la forme d'un écart par rapport au réel : le 12 décembre 1851, soit dix jours après le coup d'État, les héros quittent la France et ses événements en suivant le prince d'un État merveilleux, le Gerolstein, et en s'embarquant pour de vagues contrées, « vers l'autre hémisphère » nous dit le texte. Les personnages s'exilent de l'histoire, mettant en scène dans la fiction l'isolement de l'auteur.

Un tel dénouement s'explique aisément. L'histoire a apporté un démenti à la superstructure du grand récit téléologique. Le récit ne peut donc plus se clore, comme il le devait à l'origine, sur la victoire du peuple et la vision d'une France réconciliée par la révolution de 1848. Les événements ont triomphé de l'alliance

27. Dans cette crise, on retrouve le même problème que celui rencontré par ce que Marie-Ève Thérenty appelle les fictions d'actualité, fictions de l'ultra-contemporain à la vraisemblance fragilisée par la proximité des événements. Rien de plus logique, puisque l'Histoire est entièrement reconstruite à partir des événements contemporains. Cf. M.-E. Thérenty, « L'Invention de la fiction d'actualité », in M.-E. Thérenty et A. Vaillant, *Presses et plumes. Journalisme et littérature au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde, 2004.

28. L'embarras de Sue transparait en effet dans la peine qu'il éprouve à achever l'œuvre. La lettre de l'auteur à ses lecteurs du 20 janvier 1856 annonce un dernier récit « destiné à mettre en action quelques-uns des faits les plus caractéristiques de notre immortelle révolution de 1789-1792 ». Mais cet ultime épisode va prendre des proportions considérables, jusqu'à représenter près du quart de l'œuvre totale. Il se caractérisera par une invasion de la narration historique, se substituant très largement à la fiction, dans des formes souvent à peine écrites (dialogues, comptes-rendus), signe d'un embarras pour convertir ces événements en une narration convaincante.

de l'histoire et du roman, aussi Sue ne peut-il recourir qu'au seul roman pour tenter de trouver une issue à son récit : des personnages fictifs empruntés au reste de son œuvre (Rodolphe, Rodin) fournissent à la va-vite une fin de substitution. Et pourtant, cette fin cherche encore à offrir la perspective d'une réconciliation entre le grand récit et la fiction, puisque le départ des personnages annonce de futurs *Mystères du monde*²⁹. Mais le caractère démesuré de ce nouveau projet (vertigineux quand on sait que *Les Mystères du peuple*, limités à la France, comptent 6 000 pages) est révélateur de l'impasse de l'œuvre. Tout se passe comme si l'impossible clôture du récit qu'a entraînée la divergence de l'Histoire et de la fiction condamnait l'auteur à relancer encore son projet.

Ce qu'expérimente Sue, c'est la mort d'une forme de fiction médiatique qu'il avait découverte dans *Les Mystères de Paris* : une fiction tirant parti de la périodicité de son support pour coller à la réalité et prétendre ainsi ordonner et expliquer le monde pour mieux agir sur lui. Expressions extrêmes d'une telle esthétique, dans la mesure où ils engagent passé, présent et avenir, *Les Mystères du peuple* en signent en même temps bien malgré eux l'échec, puisque c'est l'actualité elle-même qui vient contredire la synergie du temps événementiel et du temps de l'écriture de fiction.

Significativement, l'échec de Sue est confirmé dans les pratiques littéraires contemporaines, puisqu'il intervient au moment même où le récit de mystère urbain, développant ses propres conventions architextuelles et intertextuelles, tend à délaïsser les discours politiques et sociaux pour leur préférer une représentation plus conventionnelle : si ailleurs, le riche est encore pervers, cela ne se rapporte pas à son héritage historique ou à sa position sociale, mais à ses vices, souvent redoublés par un passé douteux. L'année où Sue achève ses *Mystères du peuple*, c'est un nouveau récit de mystères urbains qui triomphe, *Les Dramas de Paris*, autrement dit *Rocambole* de Ponson du Terrail. Or, si le titre renvoie encore au roman de Sue, Ponson abandonne le militantisme pour se concentrer sur l'aventure criminelle. C'est aussi à cette époque que se développent les grands journaux-romans, spécialisés dans le feuilleton, et marquant en un sens la voie

29. Ce renvoi à une suite prend à la fois la forme d'un appel et d'une annonce : « Savez-vous, chers lecteurs, mon suprême et trop orgueilleux espoir ? C'est qu'après ma mort mon œuvre sera continuée de génération en génération » (« L'auteur aux abonnés des *Mystères du peuple* », 20 janvier 1856). « La question, que veut bien nous adresser le lecteur, trouvera sa solution dans l'œuvre qui devrait être la suite des *Mystères du peuple*, et qu'un jour nous écrirons peut-être en d'autres temps, sous ce titre : LES MYSTÈRES DU MONDE. » (chapitre dernier).



L'HISTOIRE SOCIALE PHAGOCYTÉE PAR LE ROMAN-FEUILLETON

divergente prise par la fiction et de l'actualité. Sous la pression des lois du Second Empire et du cautionnement de la presse politique, mais aussi sous l'effet de la sérialisation des imaginaires, la fiction abandonne largement sa vocation sociale et politique.

Ces signes sont révélateurs du déclin du modèle que Sue voulait imposer. Tout comme, quelques années avant lui, les poètes et les écrivains faisaient l'expérience de leur marginalisation dans l'espace social et politique ³⁰, Sue découvre l'inefficacité de ses armes de romancier représentant du peuple. La grande utopie d'une fonction tribunicienne du feuilleton est passée, et elle n'existera plus désormais que dans des niches. Le second échec, plus cinglant encore, est celui de l'utopie esthétique de l'œuvre et de l'illusion d'un pouvoir littéraire de mise en forme de la réalité par la fiction. Certes, la fiction rend le réel lisible, mais suivant les limites strictes de la vraisemblance. Que le réel échappe à la forme que le récit prétendait lui donner, comme ici avec le coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte, et la fiction n'a plus de prise sur le monde : le projet d'une clôture commune de la fiction et de l'histoire par l'actualité laisse place à une clôture du côté de la seule fiction, s'exilant littéralement de la réalité. 

MATTHIEU LETOURNEUX

Université Paris Ouest/Nanterre La Défense

30. Dominique Dupart, *Le Lyrisme démocratique ou la naissance de l'éloquence romantique chez Lamartine, 1834-1849*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et modernité », 2012.



Le mystère urbain, entre roman gothique et roman de l’histoire sociale : le noir moderne

Dans son article « Des mystères de la foi aux mystères de la ville : genèse d’un mythe moderne ¹ », Alain Vaillant rappelle à juste titre l’importante influence du roman noir (au sens du roman gothique anglais) sur la littérature française, roman noir dont *The Mysteries of Udolpho*, paru en 1794, et « republié et traduit d’innombrables fois au cours du XIX^e siècle ² », peut à bon droit passer pour le prototype – ce qui a entraîné une avalanche de publications contenant la lexie « mystère » dans leur titre, d’abord en Angleterre, puis, à partir de 1820, en France. On sait que c’est à partir de cette date que le roman noir gothique anglais provoque un véritable engouement dans la génération romantique naissante.

A. Vaillant caractérise le roman gothique par quatre traits « archétypaux » : la spatialisation labyrinthique, avec un brouillage des repères spatiaux « qui interdit toute saisie globale et panoramique du réel », une victime fragile et désirable au cœur du labyrinthe, un éloignement du lieu de l’action par rapport au décor familier au public, l’existence d’un milieu criminel. C’est appuyée sur ces premiers éléments, à la fois d’histoire littéraire et d’analyse interne, que nous tenterons de comprendre ce qui relie les mystères urbains aux mystères gothiques – et en même temps ce qui les différencie radicalement. On explorera principalement pour cela trois éléments constitutifs de ces deux entreprises romanesques :

- une construction herméneutique : le mystère, sa nature, sa résolution
- une couleur : le noir, cette couleur qui, selon Annie Lebrun, entre 1760 et 1820, « envahit l’Europe, en imprègne l’imaginaire, déteint sur la sensibilité

1. Article publié dans la première partie du présent volume.

2. *Ibid.*

générale et déborde les limites d'un genre pour faire surgir les formes à l'intérieur desquelles elle va se fixer³ »

– un lieu : la ville, espace du réalisme, *versus* le château, espace fantasmatique de la perte.

Entre le roman gothique et le mystère urbain, le « mystère » se déplace en effet d'un espace isolé, écarté, où l'imaginaire, le fantasme se déploient en relative liberté dans un univers déréalisé, à un espace urbain, réaliste, qui cadre et contraint différemment le fantasme et l'imaginaire. La nature du « mystère » est-elle conservée dans ce déplacement ? S'agit-il du même mystère ? Dans la mesure où le mystère urbain est la matrice de ce qui deviendra le roman policier, dans ses diverses formes y compris le noir, et où ce même roman policier peut être considéré comme la forme massive que prend de nos jours le « roman de l'histoire sociale », quelque chose est-il transmis, conservé du mystère gothique au mystère urbain, et quoi ? Avons-nous affaire à la même noirceur, ou celle-ci a-t-elle changé de sens en changeant de mode d'incarnation ?

Le corpus que j'utilise pour tenter une réponse à ces interrogations est constitué par :

- *Les Mystères d'Udolphe*, d'Ann Radcliffe (1794).
- *Les Mystères de Paris*, d'Eugène Sue (1842-1843).
- *Les Mystères de Londres*, de Paul Féval (1843-1844), dont on peut tout à fait considérer, avec Agathe Novak-Lechevalier, qu'ils sont aussi matriciels que *Les Mystères de Paris* pour les mystères urbains⁴.
- *Les Mobicans de Paris* d'Alexandre Dumas (1854-1859), qui constitue, plus encore que *Le Comte de Monte-Cristo*, la variante dumasienne du mystère urbain – ou, en tout cas, le « roman de l'histoire sociale » dumasien le plus proche de ce modèle.

Il va de soi que ces quatre romans sont choisis pour leur caractère archétypal et emblématique, et qu'il faudrait leur joindre, pour le roman noir, au moins *Le Moine* de Lewis ainsi que *Melmoth* de Maturin, et pour les mystères urbains *Notre-Dame de Paris* et *Les Misérables* de Hugo, les romans parisiens de Balzac, et la vaste fresque des *Habits Noirs* de Féval. Toutefois, les romans choisis nous semblent pouvoir permettre une première approche suffisamment étayée de la problématique dont nous ouvrons ici le champ.

3. Annie Lebrun, *Les Châteaux de la subversion*, Gallimard, « Folio Essais » [J.J. Pauvert, 1982], p. 13.

4. Voir dans la première partie du présent volume l'article d'Agathe Novak-Lechevalier, « Du mystère médiéval aux Mystères urbains : la théâtralité des *Mystères de Londres* de Paul Féval ».

Pour répondre aux questions que nous nous posons, nous nous livrerons à une comparaison des *lieux*, des *temporalités*, de *l'intrigue et des personnages* dans le roman gothique et dans les mystères urbains, pour nous pencher enfin sur la *nature du mystère* et sur *ses enjeux* dans le roman.

LIEUX

Les romans gothiques situent leur action en général dans des lieux isolés : châteaux en ruines perdus au fin fond des montagnes, souterrains et couvents écartés de tout lieu de civilisation, forêts sauvages. Tels sont, à part deux séjours urbains (à Toulouse et à Venise) de l'héroïne Émilie de Saint-Aubert, les lieux de l'action des *Mystères d'Udolphé*. Non seulement la grande ville est absente du roman, mais elle est même activement rejetée et condamnée, dans le discours comme dans l'action: au début du roman, il est noté que M. de Saint-Aubert, le père d'Émilie, s'est volontairement retiré de Paris ⁵; M. de Villefort, le protecteur d'Émilie à la fin du roman, s'en éloigne de même avec satisfaction. Valencourt, le prétendant d'Émilie, s'y corrompt, au point de risquer de la perdre ⁶.

Ce qui frappe également dans *Les Mystères d'Udolphé*, c'est la richesse de la description de la nature, des paysages agrestes et sauvages, comparée à la pauvreté de la typisation sociale des personnages. On reste entièrement dans une esthétique du sublime liée aux paysages naturels propre au XVIII^e siècle, et dans une exaltation de la religion naturelle qui fait apparaître les couvents comme une institution contre nature. Maurice Lévy a bien montré, dans son introduction au roman, à quel point l'esthétique du roman est en prise avec les travaux contemporains sur le sublime de William Gilpin et d'Edmund Burke, et avec les premières œuvres de William Turner ⁷. En

5. Ann Radcliffe, *Les Mystères d'Udolphé*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2001, p. 50 : « Il avait connu une autre vie que cette vie simple et austère ; il avait longtemps vécu dans le tourbillon du grand monde, et le tableau flatteur de l'espèce humaine, que son jeune cœur s'était tracé, avait subi les tristes altérations de l'expérience. Néanmoins la perte de ses illusions n'avait ni ébranlé ses principes ni refroidi sa bienveillance : il avait quitté la multitude avec plus de pitié que de colère, et s'était borné pour toujours aux douces jouissances de la nature, aux plaisirs innocents de l'étude, à l'exercice enfin des vertus domestiques ».

6. *Ibid.*, p. 765 : « Un esprit tel que le sien, disait-elle, un cœur comme celui-là, devaient-ils être sacrifiés aux turpitudes d'une grande ville ? », et, p. 779 : « Le comte [de Villefort] compara ce tableau charmant avec ceux de Paris, où le faux goût défigure les traits, et, déroband les charmes de l'émotion, essaie de supléer aux brillants coloris de la nature. C'est lui qui gâte l'extérieur, pendant que le vice ternit l'âme ».

7. *Ibid.*, p. 16-20.

revanche, l'évocation des diverses classes sociales y reste peu présente – et pratiquement sans conséquences sur l'action. Le roman est essentiellement centré sur l'héroïne et sa confrontation avec le criminel, Montoni. Autour d'eux circulent quelques personnages de l'aristocratie et de la gentry anglaise (rebaptisés français et italiens, mais ayant entre eux les rapports typiques de ces deux classes à la fin du XVIII^e siècle en Angleterre), des serviteurs, des paysans de tableau de genre et quelques bandits de même acabit. Ce n'est pas la représentation sociale, mais l'exploration psychologique du personnage central, confronté à ses désirs et à ses peurs, que déploie l'écriture romanesque.

En revanche, dans les mystères urbains, le lieu de l'action est la ville, voire la très grande ville – en fait la capitale, et même les deux capitales les plus importantes de l'Europe du XIX^e siècle : Londres et Paris – Paris que Walter Benjamin baptisa non sans raison « capitale du XIX^e siècle ⁸ ». En déplaçant le mystère et la fantasmagorie dans la capitale révolutionnaire et dans le lieu même de la modernité naissante, les écrivains romantiques en transforment profondément le sens et l'effet, comme nous le verrons. Alain Vaillant a très bien résumé l'inflexion historico-sociale donnée au mystère par ce déplacement ⁹. La ville capitale en effet est alors le lieu de toutes les confrontations, de toutes les rencontres, où toutes les classes se côtoient, le lieu aussi de l'action politique. Le traitement de la ville n'est toutefois pas tout à fait identique dans les trois romans de notre corpus, et il est intéressant de s'y arrêter un peu, car ces différences de traitement rapprochent ou éloignent plus ou moins nos romans urbains du roman noir gothique.

C'est dans *Les Mystères de Londres* que nous trouvons le traitement de l'espace urbain le plus proche de celui de l'espace du roman noir. D'abord parce que le Londres de Féval, comme la forteresse labyrinthique du château d'Udolphe, et en même temps comme la symbolique et lointaine ville de Paris dans le même roman, est l'emblème du Mal absolu, de la prostitution et de la perte. Que la ville soit décrite du point de vue du héros, Rio Santo, qui en tant que catholique et Irlandais a voué une haine éternelle à la protestante et conquérante Angleterre (et donc à sa capitale), ou du point de vue de l'énonciateur, la description est tout aussi critique ¹⁰. On se perd dans ses labyrinthes, ses chambres

8. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, [1958], Paris, Éditions du Cerf, 1989.

9. A. Vaillant, article cité (première partie du présent volume).

10. Voir par exemple le chapitre VI de la quatrième partie, « Famille irlandaise », in Paul Féval, *Les Mystères de Londres*, Paris, Nouvelles Éditions Oswald, 1978, tome 2, p. 213-217 – mais il en est ainsi tout au long du roman.

doubles, ses ruelles ténébreuses où le crime guette à chaque coin de rue, tout aussi bien que dans les détours de la forteresse d'Udolphe, et des spectacles ou des tortures tout aussi horribles y attendent les innocentes victimes. Et surtout, du fait de la fiction centrale des « *Gentlemen of the night* » (une association de bandits qui recrute dans toutes les classes de la société), le Mal traverse tous les milieux sociaux, et la menace est présente partout. Un réseau semblable à une toile d'araignée ¹¹ enserme toutes les victimes potentielles. Il y a interpénétration et confusion des espaces. Les foules populaires, inquiétantes, envahissent les espaces des riches : voir par exemple la scène autour de Covent Garden, dans la première partie du roman ¹². Dans *Les Mystères de Paris*, en revanche, espaces et populations sont relativement séparés. Emmené par l'auteur, le lecteur visite, certes, nombre de quartiers populaires, dont la distinction avec les espaces criminels n'est jamais bien stable, mais finalement espaces et populations sont relativement bien déterminés, et vivent côte à côte en s'ignorant mutuellement – c'est pourquoi le prince Rodolphe s'aventurant dans les quartiers populaires peut apparaître comme un explorateur, tandis que l'assassinat de Sarah Seyton par la Chouette est une agression exceptionnelle liée à la fréquentation par Sarah de milieux criminels. Quant aux *Mohicans de Paris*, c'est sans doute, sans surprise, le roman qui nous livre la vision la plus apaisée de Paris. D'abord parce que le héros du roman, Salvator, est un personnage du lien et non du contraste (si cher à l'esthétique d'Eugène Sue) qui, par sa fonction même de commissionnaire pénétrant naturellement dans tous les espaces, rend possible la *communication* entre lieux et groupes humains, et qui par son origine mi-aristocratique (par son père), mi-populaire (par sa mère) relie les classes sociales aussi bien que les quartiers. Ensuite parce que, comme l'a fort bien montré Corinne Saminadayar-Perrin, la réécriture républicaine et démocratique des *Mystères de Paris* qu'opère Dumas dans *Les Mohicans de Paris* amène celui-ci à dédramatiser la représentation de la ville, et à refuser l'image inquiétante des classes populaires, proches de « classes dangereuses », mise en avant par le roman de Sue ¹³. Enfin parce que

11. Voir le titre du chapitre IX de la première partie des *Mystères de Londres* : « Le centre d'une toile d'araignée ».

12. P. Féval, *Les Mystères de Londres*, *op. cit.*, première partie, ch. XV et XVI, tome 1, p. 120-131.

13. Voir dans la première partie du présent volume l'article de Corinne Saminadayar-Perrin, « Une réécriture critique des *Mystères de Paris* : *Les Mohicans de Paris* ». Concernant la confusion entre « classes laborieuses » et « classes dangereuses », on renverra bien sûr au bel et classique ouvrage de Louis Chevalier, *Classes laborieuses, classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX^e siècle* [1958], Paris, Éditions Perrin, 2002 et 2009.

cette représentation est très explicitement annoncée comme celle d'une expérience personnelle et nostalgique de la ville, celle d'un flâneur qui, avant de composer *Le Comte de Monte-Cristo*, avait fait le projet d'écrire ses *Impressions de voyage dans Paris*, et que cette remémoration nostalgique fait de la ville plus un objet de plaisir que de terreur (la seule vraie maison du crime du roman, celle du notaire Gérard Tardieu, se situe en banlieue...).

Quoi qu'il en soit de ces différences entre les romans constituant le corpus de nos « mystères urbains », tous reprennent, dans la multiplicité des lieux qu'ils visitent, des espaces typiques du roman gothique : labyrinthes, catacombes, prisons, chambres secrètes, caves – espaces du crime et de la terreur. Dès le début des *Mystères de Paris*, on suit Rodolphe engagé dans le labyrinthe des ruelles de la Cité, où il finit par aboutir au dangereux « tapis franc » de l'Ogresse – et plus loin dans le roman, il se retrouve en péril de mort, enfermé dans la cave inondable d'un autre tapis franc, celui de Bras-Rouge. Dans *Les Mohicans de Paris*, on visite les catacombes, la « Forêt d'Enfer », et la villa criminelle du « bon M. Gérard » (il s'agit de Gérard Tardieu). Mais comme on pouvait s'y attendre, c'est surtout dans *Les Mystères de Londres*, le plus proche parmi les mystères urbains du roman gothique, que ces espaces sont innombrables : citons ainsi les auberges criminelles (la taverne des Armes de la Couronne, l'hôtellerie du Roi Georges, qui toutes deux couvrent des trafics louches) ; la maison double du Dr Moore, avec la chambre noire secrète où est enfermée Clary ; le « Purgatoire », repère de voleurs et de filles perdues situé en plein Londres et assez semblable à un pandemonium ; la Maison de Commerce d'Edward and Co, où d'apparents commerces honnêtes camouflent une contrebande et une association criminelle ; le château et les souterrains de Crewe, qui constituent un véritable décor de roman noir pour une action de roman noir (orgie, bandits déguisés en moines, jeune fille séduite et corrompte, héros réduit à l'impuissance), etc.

Cependant, tous ces espaces repris au roman gothique (à part celui du château de Crewe, qui significativement relève d'un récit renvoyant au passé) font l'objet dans les mystères urbains d'une transposition qui en modifie radicalement le sens : il sont situés au cœur d'un univers familier au lecteur. Le Mal, le crime, menacent maintenant *de l'intérieur*, ils nous guettent au coin de la rue. Le proche, l'habituel, ne sont pas *seulement* ce qu'ils sont, et leur tranquille sécurité peut incessamment laisser place au danger. Chez Sue comme chez Dumas, et chez Féval tout particulièrement, les espaces urbains *doubles*, avec une face honnête et une face criminelle, pullulent : par exemple chez Féval la maison Edward and Co, la maison du Dr Moore, le palais de Rio Santo... On peut voir là une des

racines de la littérature fantastique qu'Annie Lebrun oppose au merveilleux assumé du roman noir, une des racines aussi de la psychose urbaine que le fait-divers ainsi que le roman policier ne cesseront plus d'entretenir : le pire guette à notre porte.

Cette dualité/duplicité du réel urbain, tout en renforçant l'angoisse, a aussi et surtout force de désignation de *l'hypocrisie sociale*. En devenant urbains, les mystères se *socialisent* donc. En déplaçant l'action dans la « grande ville », en multipliant les lieux qu'ils explorent, en juxtaposant les espaces ou en les entrecroisant par le récit, ils se consacrent en même temps à la description de toutes les classes sociales, de tous les milieux. Ils accumulent donc les caractérisations physiques des personnages, des habits, des habitats, des façons de parler (argot, mais pas seulement), des comportements et des manières, pour aboutir à une typisation sociale très poussée.

L'exploration systématique des lieux urbains est théorisée par Eugène Sue :

Nous avons encore à suivre quelques-uns des acteurs de ce récit dans ces mansardes où frissonne de froid et de faim une misère timide, résignée, probe et laborieuse...

Dans ces prisons d'hommes et de femmes, prisons souvent coquettes et fleuries, souvent noires et funèbres, mais toujours vastes écoles de perdition [...]

Dans ces hôpitaux où le pauvre, traité parfois avec une touchante humanité, regrette aussi parfois le grabat solitaire qu'il trempait de la sueur glacée de la fièvre...

Dans ces mystérieux asiles où la fille séduite et délaissée met au jour, en l'arrosant de larmes amères, l'enfant qu'elle ne doit plus revoir...

Dans ces lieux terribles où la folie, touchante, grotesque, stupide, hideuse ou féroce, se montre sous des aspects toujours effrayants [...]

Nous avons enfin à explorer...

Mais à quoi bon, cette longue énumération? Ne devons-nous pas craindre d'effrayer le lecteur¹⁴ ?

Cette exploration systématique conduit donc au dévoilement des mystères de la détermination et de la différenciation sociales des êtres humains. Car il s'agit bien de mystères, qui touchent aussi bien le fonctionnement des institutions collectives que les comportements dans ce qu'ils peuvent avoir de plus intime, comme la sexualité. Mystères de la prison, mystères des hôpitaux et des

14. Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1989, p. 385.

maisons de fous, en principe fermés au public mais que nous ouvre la toute-puissance de l'auteur, mystères de la pauvreté ordinairement elle aussi cachée aux yeux de ce public majoritairement bourgeois et aisé qu'est le lecteur visé par le roman-feuilleton à ses débuts ; mais mystère aussi de la prostitution (Fleur-de-Marie dans *Les Mystères de Paris*, Loo dans *Les Mystères de Londres*), mystère connexe et « impénétrable ¹⁵ » du viol (Louise Morel dans *Les Mystères de Paris*, Harriet Perceval dans *Les Mystères de Londres*). Dans chacun de ces secteurs, la composante sexuelle du mystère se traduit notamment dans le couple exhibition-répulsion : misère dignement cachée, mais débouchant spectaculairement sur la mort et la folie dans le ménage Morel, ou sur la phtisie et la mort à l'hôpital public de Madame de Fermont ; prostitution de Loo ; viol et accouchement clandestin d'un bébé mort-né, finalement publiquement révélé, chez Louise Morel ; exposition des femmes à l'hôpital, des fous à l'asile, des bandits en prison...

Dans ces espaces urbains, des déterminismes sociaux transcendants et apparemment inflexibles conduisent donc les êtres humains vers les sommets ou vers les profondeurs, mais aussi, au travers des contradictions et des conflits qu'ils engendrent, produisent tous les germes de désordre/dissolution du corps social (au-delà de ceux des corps individuels) ; aussi l'esthétique du sublime s'y concentre-t-elle principalement sur la terreur et sur l'horreur. Y a-t-il, dans ces conditions, un lieu/un espace réservé à l'extase, à la manifestation du pôle positif du sublime ?

Là encore, le mystère urbain se situe dans la filiation du roman gothique : mais il s'agit toujours d'un « fils indigne », qui s'ingénie à détourner l'héritage de ce à quoi il semblait destiné. Dans le roman gothique, le sublime positif est trouvé dans le spectacle et le contact des beautés de la Nature, dont la simplicité et la pureté originelles reflètent celles du cœur sensible de l'héroïne. Or, dans les mystères urbains, la nature a également partie liée au sublime : mais leur rapport est en ce cas fort différent. D'abord il ne s'agit pas vraiment de la même « nature » : il s'agit surtout d'une nature *déjà profondément socialisée*, soit qu'elle se donne comme elle peut être perçue dans un monde d'exploitations agricoles, en tant qu'instrument utile à la production dont les beautés propres, certes réelles, ne sont pourtant jamais qu'un surcroît inessentiel, soit qu'elle apparaisse dans une fonction décorative sous la forme domestiquée des jardins de ville. Ensuite le sublime auquel elle ouvre se révèle en fait éphémère et/ou inaccessible, et n'est vécu principalement que sur le mode de la nostalgie.

Dans *Les Mystères de Paris*, la ferme de Bouqueval un des rares exemples de

15. *Ibid.*, p. 508.

paisible lieu campagnard à jouer un rôle non négligeable dans un mystère urbain, fonctionne ainsi, en dépit (ou à cause) de sa ruralité, sur un double registre, comme le montrent le discours et les épisodes de l'intrigue qui la concernent. Le discours et l'action en font une *ferme-modèle*, fonctionnant selon le mode d'exemplarité des discours des « utopistes sociaux » de l'époque, particulièrement des fouriéristes. Sur ce plan, elle est un réel succès. Une note réfère la ferme fictionnelle à une ferme « réelle » pour montrer qu'elle peut fonctionner (les utopistes sociaux ne pensaient pas eux-mêmes leurs théories comme des utopies irréalisables, l'utopie désignait pour eux un espace désirable et accessible). Toutefois, et selon le principe *social* même de la ferme modèle de Bouqueval, celle-ci est destinée aux pauvres *méritants et innocents*. Très logiquement donc, elle ne peut être un refuge définitif pour l'ex-prostituée qu'est Fleur-de-Marie, malgré le désir de celle-ci : c'est là le sens de la scène des laboureurs, et, à la différence de Mme Georges, elle n'y est pas protégée des entreprises criminelles de la Chouette et du Maître d'école. La logique sociale écarte donc finalement Fleur-de-Marie de la ferme de Bouqueval, et l'empêche de s'y réfugier à nouveau, alors que son amie Rigolette, exempte de la « tare sociale » que porte Fleur-de-Marie, en conquerra peu à peu l'espace.

Mais la comparaison avec le fonctionnement des espaces dans le roman gothique nous montre que la ferme de Bouqueval est aussi pour Fleur-de-Marie l'espace rêvé, par opposition aux sombres labyrinthes et à la prison que représente pour elle l'espace urbain et social de Paris. La ferme de Bouqueval, c'est l'espace du sublime de la nature où elle *rêve* nostalgiquement de retrouver la pureté qu'elle sait par ailleurs perdue à jamais (alors que l'héroïne de roman noir Émilie de Saint-Aubert puise vraiment, dans la contemplation du *sublime de la nature*, de la force et du repos par rapport aux tourments nocturnes). Le sublime de la nature convoqué dans les descriptions du village et de la ferme de Bouqueval, et la façon dont cet espace fonctionne en couple avec l'espace parisien, nous permettent de faire le rapprochement. Toutefois, et malgré ce ressourcement proche de celui que ressent Émilie, insistons-y : cette pause sera dans le cas de Fleur-de-Marie de courte durée, l'espace de la nature est en réalité le siège d'une forme de socialisation qui la rejette (scène des laboureurs) et elle-même, non seulement ne s'y sent pas « à sa place » (cf. sa tristesse, son échange avec le vieux curé de Bouqueval), mais y court un réel danger (enlèvement par la Chouette et le Maître d'école).

Dans *Les Mohicans de Paris* d'Alexandre Dumas, l'idylle entre Colomban et Carmélite se noue au sein d'un jardin de roses qui, en plein Paris, est une sorte

d'oasis cachée où se manifeste la sublime beauté de la nature. C'est dans ce jardin, comparé à un nouvel Éden, que Colomban et Carmélite se lient d'un amour proprement sublime, si sublime qu'il ne pourra être consommé que dans la mort (ils se suicident ensemble, leur amour étant devenu impossible par sa sublimité même), mort au cœur du sublime d'ailleurs annoncée dès le départ par la présence du tombeau de la Vallière, situé au cœur de cet Éden (La Vallière dont on se souvient qu'elle provoque par sa faute la mort de Bragelonne, dans *Le Vicomte de Bragelonne*, de même que Carmélite provoquera la mort de Colomban, Bragelonne et Colomban étant par ailleurs deux personnages voués à la disparition par leur inadéquation avec les évolutions sociopolitiques de leur temps ¹⁶...)

TEMPORALITÉS

Le rapport au temps est assez profondément différent dans le roman gothique et le mystère urbain. Cette différence touche aussi bien le rapport au temps historique que le rapport au temps cyclique, notamment celui de l'alternance du jour et de la nuit, et elle concerne aussi la rythmique propre à chacune de ces formes de roman.

De façon générale, le roman gothique ne cherche pas à situer précisément son récit dans le temps historique. Certes, il est indéniable que le roman gothique lui-même, en tant qu'espèce romanesque, est solidement enraciné dans son XVIII^e siècle. Nous ne développerons pas longuement l'argumentation sur ce point, mais on pourrait montrer la liaison intime qui existe entre les problèmes qu'il se pose (et la façon dont il se les pose), entre les distinctions conceptuelles qui le traversent, et ceux qui structurent la pensée des Lumières dans son effort pour réexaminer en nature les oppositions notionnelles héritées de la dogmatique religieuse européenne (bien et mal, corps et âme, raison et sentiment, justice et force, etc.) ; plus précisément, on peut considérer le roman gothique comme une tentative de développer une *écriture de la sensibilité*, cette dernière se constituant en une valeur anthropologique suprême par laquelle l'humanité, s'arrachant paradoxalement et douloureusement à sa propre artificialité ténébreuse et insensée, parvient à retrouver et à vivre dans l'authenticité sa liaison à la nature.

16. Voir toute l'histoire de Colomban et Carmélite dans *Les Mohicans de Paris*, Paris, Gallimard, « Quarto », t. 1, p. 276-450, en particulier les ch. XXXVIII, « Symphonie du printemps et des roses, et XXXIX, « Le Tombeau de La Vallière », p. 276-292.

C'est là une problématique fondamentalement a-historique, qui, bien qu'elle même historiquement déterminée, ne fournit pas au roman gothique les moyens d'intégrer réflexivement, dans les récits, sa propre position dans et vis-à-vis de l'histoire. Ainsi *Les Mystères d'Udolphe* situent-ils, comme cela est précisé au début du livre, leur fiction dans la France et l'Italie de 1584, mais il s'agit en fait d'un simple décor de fantaisie, sans aucune tentative de restituer réellement le contexte historique et social du récit – ni même de parvenir à lui procurer une simple « couleur locale », comme cela sera plus tard une préoccupation nécessaire pour tout ouvrage romantique. En fait, la France et l'Italie de 1584, tout comme le château situé au fond de la forêt, jouent le rôle, dans ce roman anglais du XVIII^e siècle, de simples symboles d'*éloignement*, de mise à distance de la triviale réalité sociale quotidienne. L'espace/temps du récit, où à travers les tourments et les bonheurs de la sensibilité se joue de façon dramatique mais quasi-métaphysique la possibilité de jonction raisonnable et apaisée de l'humanité et de la nature, est en fait imaginaire et purement intérieur.

L'opposition avec les mystères urbains est ici frappante. Les mystères urbains sont ouvertement et explicitement des romans post-révolutionnaires : leurs auteurs ont fait l'expérience que « les temps changent », et que les hommes aussi changent avec leur temps. Aussi n'est-il pas besoin de développer longuement ce point, tant à la lecture des dits romans il est évident : dans les mystères urbains, la situation historico-sociale du récit est non seulement précisée, mais elle est minutieusement exposée ; il n'y a aucune volonté d'*éloignement*, mais au contraire les événements sont rapportés le plus souvent au présent, et le passé, quand il est évoqué, est soigneusement établi dans sa continuité avec l'actualité ; et non seulement le récit interne au roman est-il ainsi historiquement et socialement bien caractérisé, mais le roman lui-même ambitionne-t-il souvent de se « situer » (au sens sartrien du terme) par rapport à l'histoire : c'est particulièrement clair dans le cas des *Mystères de Paris*, qui multiplie les propositions de réforme juridico-sociale, et dans celui des *Mohicans de Paris*, où la critique républicaine du Second Empire est toujours sous-jacente.

Dans le roman gothique, jour et nuit sont en situation de stricte opposition symbolique. Le jour est le temps de la maîtrise apparente de soi, ainsi que de l'appréhension et de la représentation du monde extérieur. Le jour est le temps des *tableaux* à la clarté picturale, ces tableaux faits à partir de points de vue que l'héroïne prend sur le réel visible, et qu'elle fige en dessins. À cela s'oppose point par point la nuit, moment des incertitudes et de l'obscurité. Dans la nuit se perd

la vue, remplacée par les créations de l'imagination elles-mêmes aimantées par la curiosité, et la désorientation y libère – dans l'angoisse – les pulsions. C'est dire que c'est la nuit qui est le moment du mouvement et des histoires, que c'est seulement dans la nuit que la sensibilité peut déployer librement toutes ses potentialités. Dans le château des *Mystères d'Udolphe*, tout arrive de nuit, et le jour se passe à attendre la nuit. Le roman gothique, c'est le régime de la temporalité nocturne.

Les mystères urbains connaissent aussi l'opposition du jour et de la nuit, mais ils en font un autre usage. En héritage direct du roman gothique, la nuit y est aussi le temps privilégié de la terreur. C'est de nuit que dans *Les Mystères de Paris* le notaire Ferrand viole à de multiples reprises Louise Morel, que cette dernière accouche dans la solitude de l'enfant mort-né issu de ces viols, et qu'elle va, folle de douleur et de peur, l'enterrer clandestinement dans le jardin ; c'est de nuit également que Fleur-de-Marie se fait enlever, que le Maître d'école finit, dans un accès de folle vengeance meurtrière, par torturer longuement et tuer sa complice et tortionnaire la Chouette ; que dans *Les Mystères de Londres* Clary se retrouve enfermée, que se déchaînent les violences envers Harriett et Frank Perceval ; c'est dans la cauchemardesque « nuit du 19 août 1820 ¹⁷ », telle que, dans *Les Mohicans de Paris*, la relate en confession au Père Dominique « l'honnête, le saint M. Gérard » mourant, que ce dernier a assassiné et enterré le petit Victor au fond du sombre parc de la villa de Viry-sur-Orge, tandis que son âme damnée Orsola se faisait égorgé par un chien... Cependant la nuit n'a nullement le monopole du crime, elle ne fait qu'en accentuer l'impression subjective d'horreur, par l'ombre qui enveloppe les forfaits. Ainsi, lors de l'enlèvement de Fleur-de-Marie, « l'ombre projetée par l'escarpement du ravin redoublait l'horreur de cette scène ¹⁸ ». Le jour cependant n'interrompt pas le jeu objectif des déterminations sociales, y compris de celles par lesquelles chemine le crime, il ne parvient qu'à les faire oublier, et il est en fait d'une *aveuglante clarté* où paradoxalement la lumière voile la laideur du réel : « Le lendemain [...] le hideux quartier où le lecteur nous a suivis semblait moins horrible, vu à la clarté d'un beau jour ¹⁹ » ; si bien que d'une certaine façon, le jour, en donnant l'illusion du calme et de la paix, peut parfois s'avérer encore plus inquiétant que la nuit pour l'homme averti (et le lecteur,

17. A. Dumas, *Les Mohicans de Paris*, *op. cit.*, chapitres LXII à LXXI, et plus particulièrement le chapitre LXX, p.526-534.

18. E. Sue, *Les Mystères de Paris*, *op. cit.*, p. 313.

19. *Ibid.*, p. 83.

instruit par l'omniscience de l'auteur, en est un). Ainsi, dans *Les Mystères de Paris*, Eugène Sue remarque-t-il que « pendant la nuit, l'aspect de l'île habitée par la famille Martial était sinistre ; mais à la brillante clarté du soleil, rien de plus riant que ce séjour maudit ²⁰ » ; le lecteur cependant, informé par ce même Eugène Sue, sait que de jour comme de nuit, dans ce même décor, qu'il paraisse riant ou sinistre, Martial, enfermé dans une chambre hermétiquement close, y meurt lentement de faim et de soif, condamné sans pitié par sa propre mère...

C'est incontestablement sur ce point du rythme que la distance entre le mystère gothique et le mystère urbain est la plus grande. Ici, nulle continuité, fût-elle « distordue », entre les deux espèces romanesques. Le roman gothique est, on l'a vu plus haut, le roman des mouvements de l'intériorité sensible. Il y correspond un rythme lent et obsessionnel, lenteur encore accentuée par le petit nombre de personnages, la répétition des mêmes événements, la concentration du lieu, le vase clos de l'intrigue... Par un violent contraste, le mystère urbain est animé d'une véritable frénésie événementielle, causée par les multiples croisements des innombrables trajectoires suivies par les individus (ou les groupes d'individus) en proie aux déterminismes sociaux. Les personnages grouillent véritablement, leurs histoires s'entrelacent en provoquant d'inattendus coups de théâtre, dans un fouillis de lieux urbains. Un tel programme romanesque ne peut être mené à bien sans une forte accélération du rythme narratif, lequel tend même à devenir échevelé, ce qui ne peut que tenir en haleine le lecteur de feuilleton... Tout cela est d'ailleurs parfaitement synchrone avec l'accélération de la vitesse qui caractérise la quotidienneté moderne (et l'affirmation du capitalisme dans la vie économique), en lien avec les progrès techniques qui interviennent de plus en plus dès la toute fin du XVIII^e siècle et dans les premières décennies du XIX^e siècle.

INTRIGUES ET PERSONNAGES

Le roman gothique déroule les aventures et le destin d'une héroïne *féminine* persécutée. Comme dans le mélodrame, l'action et l'intrigue se centrent sur les souffrances endurées par l'innocente. Toutefois, malgré la vertu affichée, cette héroïne est loin d'être dans une simple position de victime passive face à l'entité du Mal. Dans *Les Mystères d'Udolphe*, toute l'intrigue tourne en fait autour des ambiguïtés du désir, de la violence, de la séduction, de la transgression, bref des

20. *Ibid.*, p. 843.

jeux de la sensibilité et de la raison. Quoique de façon masquée ²¹, Émilie est une sorte de Justine : douée de vertu, sensibilité, douceur, raison, et nonobstant persécutée par des hommes tyranniques, des aristocrates corrompus, mais « fiers », courageux, criminels que ne retient aucune limite morale (Montoni et ses acolytes, Morano). Elle est, elle aussi, une héroïne de l'endurance ²². Le roman ne manque pas de suggérer le mélange d'attrait et de répulsion qu'elle ressent pour Montoni, dont elle est l'interlocutrice privilégiée, en tout cas bien plus que ne l'est sa tante, la propre épouse de Montoni. Le roman suggère aussi que l'excessive sensibilité d'Émilie peut être à l'origine des dangers qu'elle ressent ²³. Effectivement, les terreurs d'Émilie dans le château d'Udolphé, comme d'ailleurs dans tous les espaces qu'elle habite, sont plus souvent liées à des images (et donc à l'imagination) qu'à des situations réelles ²⁴. Et les dangers courus sont bien souvent le fait d'une irrépressible curiosité qui la propulse dans tous les espaces inconnus d'Udolphé, et lui fait tenter d'en percer les mystères. Le couple curiosité/terreur détermine en fait la trame actionnelle, dont Émilie est bien plus l'actrice qu'on ne pourrait le penser. Enfin la sensibilité se révèle finalement meilleure conseillère que la raison : dans l'épisode final de la rupture entre Valancourt et Émilie, du fait de la supposée mauvaise conduite de Valancourt à Paris, c'est sa sensibilité qui suggère à Émilie que Valancourt ne peut être aussi coupable qu'il le paraît – et de fait il s'avérera que c'est la raison d'Émilie, et celle de son mentor le comte de Villefort, qui ont été trompées.

Les situations que présentent les mystères urbains incluent elles aussi le schéma de l'innocence persécutée, mais en lui donnant, là encore, une signification différente. On y trouve en abondance les femmes, les enfants, les pauvres, qui dans les combinaisons les plus diverses incarnent cette figure. Pour nous limiter aux personnages de femmes, citons dans *Les Mystères de Paris* Fleur-de-Marie, Louise Morel, Madame et Mademoiselle de Fermont ; dans *Les Mystères de Londres* Clary et Anna, Marie, comtesse de White Manor, Mary Trevor,

21. Cf. l'analyse de Maurice Lévy dans son introduction au roman : « Il y a beaucoup de non-dit dans le discours d'Ann Radcliffe, des opacités, une violence le plus souvent contenue, mais qui parfois éclate en descriptions sanglantes, en corps mutilés, en duels meurtriers; en séquestrations et tortures [...] Le texte est plein d'appétits inassouvis. »

22. Émilie ne cesse de défier Montoni tout en craignant sa « vengeance », voire la « punition » que ne peut manquer de lui infliger la « sévérité » du comte... Voir par exemple les p. 299-301 des *Mystères d'Udolphé*.

23. *Ibid.*, p. 54-55.

24. *Ibid.*, p. 171-172 : « La vie solitaire [...] ne fut pas longue »; cf. aussi les p. 493-494.

Susannah ; dans *Les Mohicans de Paris* Rose-de-Noël, Mina, Fragolette, Regina. Toutefois l'ambivalence amoureuse et les jeux troubles du désir, caractéristiques du roman gothique, doivent se combiner ici avec une opposition tranchée entre la victime et le (ou les) bourreau(x), lesquels n'ont rien qui puisse provoquer une attirance refoulée : Fleur-de-Marie face au Maître d'école et à la Chouette, Rose-de-Noël face au « bon M. Gérard » et à Orsola, Louise face au notaire Ferrand, etc. L'oppression et la persécution sociales, dans leur brutalité froide et objective, remplacent la plupart du temps la violence amoureuse. Il n'en reste pas moins que l'ambivalence est présente, mais elle est alors souvent figurée de manière très détournée : c'est surtout le cas dans *Les Mystères de Londres* qui, comme on l'a souligné plus haut, est de tous les mystères urbains celui qui reste le plus proche en esprit du roman gothique. Il n'y fait pas bon aimer Rio Santo, malgré la nature chevaleresque et héroïque de ce dernier : la comtesse de White Manor est humiliée et torturée par son mari, parce qu'elle a aimé Rio Santo ; Clary est torturée par le Docteur Moore, avec le consentement plus ou moins explicite de ce même Rio Santo (qui ignore, il est vrai, que le Docteur expérimente sur Clary, mais pourtant en a la vague intuition²⁵) ; Mary Trevor, enfin, manque mourir de la fascination ambivalente qu'exerce sur elle Rio Santo...

Plus fondamentalement, c'est le lecteur qui, *via* différents relais, se trouve placé en position de *voyeur* par rapport à la souffrance féminine et populaire, et les exemples en sont multiples. Eugène Sue met ainsi, dès le début, l'ensemble de son roman dans cette perspective : « Sans l'impérieuse exigence de la narration, nous regretterions d'avoir placé en si horrible lieu l'exposition du récit qu'on va lire. Pourtant nous comptons un peu sur l'espèce de curiosité craintive qu'excitent quelquefois les spectacles terribles²⁶ ». Par la suite, les scènes de voyeurisme « vertueux » se multiplient dans le roman, par lesquelles le lecteur est incité à s'associer à ce qu'observe un personnage : que l'on songe par exemple à Pipelet épiant la misère des Morel (« je vais quelquefois les regarder comme on va à un mélodrame bien noir²⁷ », confie-t-il à Rodolphe – mais, au-delà de ce dernier,

25. P. Féval, *Les Mystères de Londres*, *op. cit.*, tome 2, p. 46 : « Cela arrive dans Londres, murmura-t-il ; en sortant de Temple Church où elle avait porté à Dieu sa prière si pure, la pauvre enfant aurait pu rencontrer aussi quelques émissaires de ces horribles étaux où la misère vend à la science des lambeaux de chair humaine ! Par le nom de Dieu ! s'écria-t-il avec violence, savez-vous comment je me vengerais de cela, monsieur ? » [Le « il » dont il est question est Rio Santo].

26. E. Sue, *Les Mystères de Paris*, *op. cit.*, p. 32.

27. *Ibid.*, p. 237.

de toute évidence au lecteur). La découverte d'une nouvelle infortune fait entrevoir à ce même Rodolphe « une foule d'émotions neuves, curieuses, touchantes, qui devraient singulièrement amuser Madame d'Harville, ainsi qu'il le lui avait promis ²⁸ ». Quoique ce dispositif de pulsion scopique soit ainsi particulièrement présent dans *Les Mystères de Paris*, on le retrouve également dans *Les Mystères de Londres*, où l'aide-pharmacien Rowley et le Dr Moore épient les tortures subies par Clary, et où le spectacle de la prostitution d'Harriett Perceval est infligé à son frère réduit à l'impuissance ²⁹ ; et aussi dans *Les Mohicans de Paris* (par exemple la douleur de Justin épiée par Salvator et Jean Robert ³⁰).

Les dispositifs narratifs de l'innocence aimable et persécutée, tout comme l'ambivalence des sentiments provoqués par le spectacle de la violence et de la douleur, ne sont donc pas absents des mystères urbains, mais ils y figurent de manière plus voilée, et souvent déplacée. Surtout, ils n'en constituent pas le ressort narratif et dramatique central ³¹. En effet, l'accent se déplace de la victime persécutée vers le héros positif, « sauveur » tout-puissant, marqué malgré tout d'une ambivalence que dans le roman noir on retrouve plutôt du côté du criminel (violent, immoral, mais doué de force et de caractère). Ce héros, qu'il se nomme Rio Santo, Rodolphe ou Salvator, est l'objet de tous les désirs féminins. Il est lui-même mystérieux, il est même l'incarnation du mystère (son origine, et celle de sa puissance, sont généralement énigmatiques pendant la majeure partie du roman). L'énergie mais aussi la cruauté (en ce qui concerne ce dernier trait, plus pour Rio Santo et Rodolphe que pour Salvator, en raison de la réécriture que nous avons évoquée) font partie de ses attributs. Il est important de noter que ce héros, certes toujours masculin, possède aussi des caractères féminins : les descriptions de Rodolphe, de Rio Santo et dans une moindre mesure de Salvator insistent en effet sur l'alliage de force, de virilité, mais aussi de délicatesse et de

28. *Ibid.*, p. 483. C'est comme dérivatif au désir frustré de Madame d'Harville que Rodolphe se propose de la convertir à l'action charitable et aux spectacles amusants et pleins d'émotions auxquels elle permet d'accéder.

29. P. Féval, *Les Mystères de Londres*, *op. cit.*, chapitres XIV à XVI et XXIII-XXIV, tome 2, p. 83-96 et 126-141.

30. A. Dumas, *Les Mohicans de Paris*, *op. cit.*, chapitre XII, tome 1, p. 90-96.

31. Comme l'a bien remarqué Nicolas Gautier dans sa thèse, *La Ville criminelle dans les grands cycles romanesques de 1840 à 1860*, Université de Montréal/université de Grenoble 3, 24 mai 2011, p. 89 : « Les mystères urbains emploieront aussi ce schéma actanciel et s'en serviront pour alimenter leurs récits et maintenir l'intérêt du lecteur. Ils n'en feront toutefois pas le moteur de la narration : de fil conducteur, la logique de persécution deviendra noyau d'intrigues secondaires ».

grâce qui constitue nos héros ³² – et leur séduction s'exerce aussi bien sur les hommes que sur les femmes ³³. Enfin, à la différence de l'héroïne féminine du roman gothique qui est fondamentalement désorientée, le héros masculin du mystère urbain n'est pas perdu dans les labyrinthes de la ville (pas plus que dans les souterrains des villas et châteaux, héritages gothiques) – il en est au contraire l'explorateur expérimenté. Il connaît les traces, les signes, les portes secrètes, il maîtrise la topographie et l'espace. Cette maîtrise est mise en relief par le contraste qu'elle forme avec l'égaré de beaucoup d'autres personnages : Frank et Harriett Perceval au château de Crewe, Clary chez le Dr Moore, le Maître d'école aveuglé, Fleur-de-Marie emmenée par Mme Séraphin à l'île du Ravageur – ou encore Jackal dans les catacombes.

Enfin, la quête principale du héros, celle par laquelle et pour laquelle il cherche à affirmer sa puissance, n'est pas une quête amoureuse, ni plus généralement une quête de la sensibilité émotive, même si celle-ci en fait accessoirement partie : cette quête est plutôt de nature politique et sociale ³⁴. Dans *Les Mystères de Paris*, la quête de Rodolphe, qui dès le départ possède déjà le pouvoir politique, est avant tout celle de la justice sociale ; dans *Les Mystères de Londres*, la quête est principalement politique ; dans *Les Mohicans de Paris* enfin, Salvator réunit les deux points de vue précédents, puisqu'il cherche, à travers l'action politique républicaine, à améliorer l'ordre social. Mais dans tous les cas, le récit induit par ce type de quête interroge sur les rapports entre la Justice, la Loi et la violence (individuelle ou institutionnelle). Et, à part pour le personnage masculin central, qui

32. Voir, pour Rodolphe, E. Sue, *Les Mystères de Paris*, op. cit., p. 138 : « La trempe énergique de ce caractère, avide d'émotions nerveuses et violentes », et p. 34 : « Sous la peau délicate et douce de cette main qui vient le saisir brusquement à la gorge, le Chourineur sentit se tendre des nerfs et des muscles d'acier ». Dans *Les Mohicans de Paris*, la description de Salvator, tome 1 p. 50, mêle le doux et le gracieux au fort et au vigoureux. Quant au marquis de Rio Santo des *Mystères de Londres*, son côté féminin est très souvent évoqué (cf. par exemple le tome 1, page 29).

33. Par exemple sur le Chourineur (*Les Mystères de Paris*), sur Bembo (*Les Mystères de Londres*), sur Jean Taureau (*Les Mohicans de Paris*).

34. Aussi les enjeux du désir sont-ils, on l'a vu, médiatisés dans des représentations politiques et sociales. Rio Santo aime lady Ophélie, mais veut épouser Mary Trevor, pour le pouvoir que ce mariage lui confèrera. Régina aime Petrus, mais doit épouser l'amant de sa mère, le comte Rappt, pour sauver les apparences. Fleur-de-Marie, dans l'épilogue des *Mystères de Paris*, se retrouve enfermée dans une contradiction insurmontable entre son passé de prostituée et la révélation de son origine princière, contradiction qui empêche son mariage avec l'homme qu'elle aime et la conduit finalement à la mort.

en se situant au-delà des déterminations de l'ordre social concentre en lui toutes les ambivalences, l'opposition du bien et du mal, qui est inscrite objectivement dans les processus politiques et sociaux et n'est plus seulement dans les cœurs (elle y est aussi, mais plutôt comme induite par ces processus), est nettement plus radicale qu'elle ne l'est dans le roman gothique. La radicalité de cette opposition implique généralement que la faute, parce que socialement définie, est irréparable, même lorsqu'elle n'a pas vraiment sali intérieurement le personnage qui l'a commise : le montrent le sort de Fleur-de-Marie, celui de Carmélite (même s'il est, comme le remarque Corinne Saminadayar-Perrin, moins radicalement funeste), ou du Chourineur – que l'on peut comparer à ceux, bien plus favorables, de Rigolette ou de François Germain, purs de toute tare socialement définie.

LE MYSTÈRE CHANGE-T-IL DE NATURE, DU ROMAN GOTHIQUE AU ROMAN URBAIN ?

Dans *Les Mystères d'Udolphe*, le mystère part d'une incertitude relative à l'origine familiale, du doute qui est entretenu sur l'identité de la mère d'Émilie. Au cours de ses aventures, Émilie se trouve ainsi confrontée à *deux figures féminines*, derrière lesquelles d'ailleurs se profilent tout aussi bien les figures du *mauvais père*, vivant (Montoni) et du *bon père*, mort (M. de Saint-Aubert). Ces deux figures féminines représentent deux modèles opposés des développements possibles de la sensibilité humaine. La signora Laurentini ne tourne sa sensibilité, réelle, que vers sa propre personne, se coupant ainsi de la nature et devenant insensible aux souffrances d'autrui ; elle laisse libre cours à toute la violence de ses passions³⁵, qui l'entraînent au crime. La marquise de Villeroi, victime de la précédente, est une figure de femme elle aussi sensible, mais enchaînée par le devoir : la sensibilité est ici bridée, contrainte par la vertu. Jusqu'au bout toutefois sont entretenus l'interrogation et le trouble sur la nature profonde et l'histoire de ces deux femmes : criminelles ou victimes ? Seul le dévoilement final permet de s'en assurer. Finalement elles incarnent les deux dérives où peut entraîner une mauvaise position de la sensibilité par rapport à d'autres aspects de l'expérience humaine, comme la raison ou les règles morales. Si Émilie subit avec succès des épreuves similaires, c'est que sa grande sensibilité parvient à prendre en charge, sans se nier elle-même, les exigences de la raison et des prin-

35. Ann Radcliffe, *Les Mystères d'Udolphe*, *op. cit.*, p. 848, 851.

cipes issus d'une bonne éducation (exigences liées à l'intuition de l'universalité, et donc à la prise en compte du monde et des autres). Capable d'éprouver toutes les tentations, elle est également capable d'y résister sans pour autant tuer ses désirs (malgré les apparences de mauvaise conduite de Valancourt, elle l'aime encore, et ne renonce pas à lui – ce que le roman sanctionne à la fin par une heureuse union...).

Dans les mystères urbains, il y a aussi un mystère – des mystères – découlant de l'origine *familiale*, qui se lie à l'histoire du désir, de la culpabilité et de la répression ou de l'accomplissement. Cependant, et de façon fort significative, le mystère de l'origine familiale est fondamentalement, le plus souvent, celui de l'origine sociale. Par exemple Fleur-de-Marie, prostituée qui au début des *Mystères de Paris* semble issue du plus bas peuple, se retrouve à la fin du roman fille d'un prince souverain, presque d'un roi (et qu'elle considère comme un dieu). Susannah, qui dans *Les Mystères de Londres* échappe de peu à la prostitution, se révèle être la fille du comte de White Manor, pair d'Angleterre. Mina, dans *Les Mohicans de Paris*, recueillie par un pauvre instituteur, se trouve être la fille du colonel d'Empire Sarranti, tandis que Rose-de-Noël, enfant trouvée élevée par une femme du peuple, La Brocante, est l'héritière d'une grande fortune. Et, contrairement à ce qui se passe dans le roman gothique, leur histoire, moins que le trouble des sentiments et les difficultés de l'éducation du désir, reflète le bouleversement des rapports de classe et de fortune à la suite de la Révolution et des débuts du capitalisme (sauf peut-être dans le cas de Fleur-de-Marie, où « l'éducation sentimentale » semble aussi importante que les aléas des variations de la position sociale). Tout autant que réel, ce bouleversement est d'ailleurs rêvé ou redouté : les mariages de Mina et de Rose-de-Noël avec des hommes du peuple ou de la petite bourgeoisie ont un caractère résolument progressiste plus que franchement réaliste.

Il importe de noter qu'aucune de ces histoires (pas même celle de Fleur-de-Marie et de Rodolphe, quoiqu'elle soit plus importante dans *Les Mystères de Paris* que celles de Mina et de Rose-de-Noël dans *Les Mohicans de Paris*) ne constitue à elle seule le fil directeur du roman, son enjeu central. Cet enjeu central est d'ordre social et/ou politique : punir le crime/récompenser la vertu, en rétablissant ainsi un ordre légitime dans une société atteinte, plus ou moins gravement selon les romans, par le désordre des conflits, de l'oppression et de l'hypocrisie. Le désordre amoureux est un des éléments de ce tableau (Fleur-de-Marie/Rodolphe, Susannah/Brian, Mary Trevor/Frank Perceval et Rio Santo, Clary/Rio Santo, Harriett/Rio Santo, Carmélite/Camille et Colomban, Regina/Petrus et le comte

Rappt) mais ce n'en est qu'un des éléments, en profondeur déterminé par le bouleversement des rapports sociaux. C'est pourquoi la dynamique globale des mystères urbains repose principalement sur l'exploration des différents milieux de la ville, et sur le rétablissement de la justice après le crime – ou du moins sur la quête de ce rétablissement ; d'où le surgissement, plus ou moins insistant là encore selon les romans, de la matrice policière, avec ou sans le personnel policier qui s'y rattache. C'est surtout à partir du Second Empire que cette matrice se développera : elle est ainsi très présente dans *Les Habits Noirs* de Paul Féval, avec présence de l'association criminelle et du personnel policier et avec le mécanisme du faux coupable fourni à la loi ; et aussi dans *Les Mobicans de Paris*, avec l'enquête menée par Salvator et le chien Brésil/Roland dans la propriété du notaire Gérard Tardieu, et surtout avec les personnages de Jackal, chef de la police, et de ses troubles « amis ». Inutile d'insister sur la postérité que connaîtra cet aspect des mystères urbains....

L'ENJEU : DE L'OMBRE À LA LUMIÈRE

Le lien entre l'installation du mystère et son élucidation est-il le même dans un roman gothique et dans un mystère urbain ? A première vue et formellement, on peut parler d'éclaircissement complet dans les deux cas : à la fin du roman dans *Les Mystères d'Udolphe*, plus progressivement dans les mystères urbains. Toutefois, en dépit des apparences, le roman gothique est plus voué à l'ombre qu'à la lumière : d'une part parce que celle-là occupe presque tout l'espace du roman, le dévoilement n'intervenant que très tardivement, d'autre part parce que l'essentiel du récit est moins dans l'évènement que dans ce qu'il produit. Comme le note Maurice Lévy, « il n'y a pas d'autre surnaturel, dans *Les Mystères d'Udolphe*, que celui que le lecteur invente pour lui-même – s'il le souhaite. L'évènement, après tout, n'est pas indispensable : ce qui compte, c'est la menace qu'il fait peser sur le texte, la terreur qu'il inspire aux personnages [...] L'essentiel dans *Les Mystères d'Udolphe* se joue aux confins virtuels du possible et de l'incertain [...] L'art de la romancière se manifeste d'abord dans cette singulière élaboration du récit à partir d'un refus obstiné de dire ³⁶ ».

Le mystère urbain, lui, est plus résolument tourné vers le dévoilement, et même organisé autour d'une dynamique d'élucidation qui est aussi une dynamique de rétablissement d'un ordre social légitime. Mais ceci ne veut pas dire

36. *Ibid.*, pp. 26 et 41-42.

qu'il ne conserve une part d'ombre, plus ou moins importante selon les œuvres romanesques : on pourrait dire, *grosso modo*, que de Dumas à Féval, en passant par Sue, on va du plus clair au plus sombre.

Victor Hugo, dans la très belle lettre qu'il adresse à Alexandre Dumas fils à l'occasion de décès de son père, salue en ce dernier le génie de la clarté : « Il n'y a pas de ténèbres dans cette œuvre, pas de mystère, pas de souterrain, pas d'énigme, pas de vertige [...] Partout le rayonnement, partout le plein midi, partout la pénétration de la clarté ³⁷ ». Si l'on ne saurait globalement remettre en cause cette appréciation dans son esprit général, il faut remarquer toutefois que Dumas n'est pas totalement étranger à la prise en considération des énigmes et du mystère, et qu'il existe bien des zones d'ombre dans son œuvre ; mais il faut rendre à Hugo que ces dernières ont toutes vocation à être dissipées par la clarté. On a déjà évoqué plus haut, en examinant le rôle du temps cyclique dans les mystères urbains, la « nuit du 19 août 1820 » dans *Les Mohicans de Paris* : on peut considérer que la description qu'y fait Alexandre Dumas des crimes « du bon, du saint M. Gérard » (alias le notaire Gérard Tardieu) est une réécriture tout aussi sombre, voire plus, des forfaits d'un autre abominable notaire, Jacques Ferrand, rapportés par Eugène Sue dans *Les Mystères de Paris* ³⁸. La vérité sera cependant découverte par Salvator, lors d'une étonnante enquête nocturne avec le chien Brésil/Roland ³⁹, et plus tard révélée au grand jour. Quant aux réunions de carbonari dans les catacombes de Paris, elles sont espionnées par Jackal, et donnent lieu à un exposé didactique de la plume de Paul Bocage, qui porte un coup fatal à leur aura de mystère ⁴⁰. A vrai dire, le passage sans doute le plus proche du roman noir gothique, dans *Les Mohicans de Paris*, se situe vers le milieu de l'ouvrage, et il mériterait une analyse à lui tout seul : ce sont les chapitres CCI à

37. Lettre de V. Hugo à A. Dumas fils, 15 avril 1872, in C. Schopp, *Alexandre Dumas*, Paris, Fayard, 2002, p. 595.

38. Il est vrai que, par sa nature de récit dans le récit, et par son caractère rétrospectif, toute la scène de la soirée et de la nuit du 19 août 1820 est quelque peu mise à distance par A. Dumas. Mais il faut se souvenir que ce « récit dans le récit » est en fait la confession que fait à un prêtre le coupable moribond, sur son lit de mort. Aussi l'éloignement provoqué par la mise à distance n'amoindrit-il pas l'horreur de la scène, mais en quelque sorte l'approfondit : par la confrontation du crime au sacré, et par l'angoisse de l'irrémissible qu'exacerbe la perspective crépusculaire de la mort.

39. Cf. le chapitre CXXXIV de A. Dumas, *Les Mohicans de Paris*, *op. cit.*, tome 1, p. 1097-1102, « Le Parc où le rossignol ne chantait pas ».

40. *Ibid.*, ch. CXXIV, tome 1, p. 1016-1033.

CCIII, « La forêt vierge de la rue d'Enfer ⁴¹ ». Le lieu est sombre, incertain, dangereux. Il est toutefois mis à distance comme souvenir de jeunesse, et la mélancolie de cet endroit est attribuée par le narrateur à ce caractère nostalgique. De plus la conclusion de l'épisode dissipe la terreur de façon quasiment cocasse : les ombres noires et mystérieuses se trouvent être de simples charbonniers, et le langage inconnu qu'elles parlaient était de l'auvergnat !

Dans *Les Mystères de Paris*, les passages dignes du roman noir sont plus fréquents, et comme de juste sont souvent liés aux ténèbres, nuit, caves, cachots. Si certains sont mis à distance par le récit second (comme par exemple l'évocation des tortures subies par Fleur-de-Marie enfant), beaucoup font scène, et donc image, dans le récit : la quasi-nyade de Rodolphe dans la cave de Bras-Rouge, l'opération où sont délibérément crevés les yeux du Maître d'école, la violence exercée contre ce même Maître d'école devenu aveugle par la Chouette et Tortillard, puis par les trois contre Fleur-de-Marie dans les fossés de Bouqueval, la punition et la mort de Jacques Ferrand, la torture et l'assassinat de la Chouette par le Maître d'école dans la cave de Bas-Rouge, etc ⁴².

Mais c'est dans *Les Mystères de Londres* que sans aucun doute le noir s'accroît le plus, sans que la clarté de la rédemption ne vienne, sauf exception, le dissiper. Le dispositif narratif de cet ouvrage, en effet, fait occuper à Rio Santo la triple place du héros, du criminel et de la victime. Aussi n'est-il jamais en mesure d'être porteur de l'éclaircissement (qu'il soit moral ou herméneutique) qui viendrait dissiper l'ombre, la rédimmer. Si bien que l'obscur règne partout dans *Les Mystères de Londres* : dans la nuit où se manigancent les vols dès l'incipit du roman, dans l'obscurité totale de la chambre close où est enfermée Clary par l'inquiétant Dr Moore, précurseur du Dr nazi Mengele par ses expériences sur l'humain (forme moderne de la terreur), dans l'ombre des souterrains du château de Crewe où se trament l'orgie gothique et la perte d'Harriett Perceval ⁴³. Tout le roman, du reste, baigne dans une atmosphère de rêve, de fantastique et de

41. *Ibid.*, chapitres CCI à CCIII, tome 2, p. 1551-1566. « La forêt vierge de la rue d'Enfer » est en fait le titre du seul chapitre CCI, mais, comme le note C. Schopp à la page 1551, c'est aussi le titre sous lequel l'éditeur Michel Lévy réunit les trois chapitres CCI à CCIII. A la page 1565, C. Schopp note significativement que Dumas semble y faire une référence explicite à un roman gothique publié en 1781 par Ann Radcliffe, *The Romance of the Forest* (traduction française en 1830-1831).

42. E. Sue, *Les Mystères de Paris*, *op. cit.*, chapitres 20, 22, 27, 40 ...

43. En principe cet épisode est mis à distance par le récit second et rétrospectif de Frank Perceval, mais l'émotion extrême que le personnage ressent lors de cette narration en annule l'effet d'éloignement : à

légende qui instille l'incertitude propre au roman gothique, comme en témoigne la fin même de l'ouvrage ⁴⁴.

Toutefois, quelque importance qu'ils aient dans les mystères urbains, ces épisodes ténébreux ne sont qu'une partie d'une construction complexe, aux situations variées, y compris comiques et grotesques, l'un et l'autre venant désamorcer la tension tragique liée aux ténèbres : que l'on songe par exemple, dans *Les Mystères de Paris*, à la persécution parodique exercée sur le portier Pipelet par le rapin Cabrion ou au récit de Gringalet et Coupe-en-Deux à la prison de la Force ; dans *Les Mobicans de Paris*, à la conjuration des chiens pour faire sortir la chienne Babylas. Chez Féval, le désamorçage des tensions se fait surtout par la position énonciative de l'ironie, qui instaure un doute sur l'ensemble de l'énonciation ⁴⁵. En fait, moins centré sur les ténèbres, la terreur et l'horreur que le roman noir gothique, le mystère urbain en fait certes usage, mais en les détournant de l'espace psychologique, voire métaphysique qui est le leur ⁴⁶, vers un espace socio-historique.

C'est que le mystère urbain relève de l'esthétique réaliste prédominante à l'époque romantique – époque de son surgissement comme modèle. Cette esthétique réaliste, comme l'a montré A. Lebrun, repose sur un refoulement de l'imaginaire débridé du roman gothique – voire, toujours selon A. Lebrun, sur une liquidation de cet imaginaire. Se fondant sur une analyse du texte de Balzac, *Melmoth réconcilié* (1835), qui réécrit le *Melmoth* de Charles Maturin (1820), texte qu'elle prend à la fois comme borne et comme exemple, A. Lebrun y voit « l'imaginaire vaincu par l'ordre rationnel, [...] la métaphysique ramenée à la niche des religions, [...] la poésie disparaissant pour longtemps du roman, dès lors tout entier acquis au réalisme ⁴⁷ ».

On ne peut douter en effet que les mystères urbains ne relèvent de cette esthétique réaliste ⁴⁸, qui se déploie concomitamment à la progressive conquête du pouvoir politique, économique et social par la bourgeoisie capitaliste après la

travers son impuissance passée et présente face aux ténèbres, se transmet au lecteur la paralysie ambiguë du voyeur tétanisé par l'horreur.

44. P. Féval, *Les Mystères de Londres*, op. cit., tome 2, p. 376-377.

45. Voir mon article « Ironie et fantastique de Paul Féval », in *Recherche et Travaux* n° 40, 1991.

46. Voir Annie Lebrun, *Les Châteaux de la subversion*, op. cit.

47. *Ibid.*, p. 26.

48. Même si l'on peut discuter, comme on le fera plus loin, la thèse selon laquelle le réalisme des romantiques impliquerait l'exclusion de l'imaginaire, de la métaphysique et de la poésie...

Révolution, et se nourrit de nombreux modèles textuels autres que ceux du roman noir gothique : *Tableau de Paris* de L. S. Mercier, *Nuits de Paris* de Restif de la Bretonne, littérature panoramique, mémoires y compris les mémoires de criminels et de policiers, physiologies, enquêtes sociales, caricatures et satires, littérature journalistique, bref toutes les formes qui, entre 1800 et 1840, construisent la trame réaliste de la représentation sociale ⁴⁹. L'enjeu principal de ces romans n'est plus de poser de façon métaphysique les questions du mal, de l'ambivalence du désir et de ses rapports avec la règle, des débordements de l'imaginaire et des difficultés du positionnement de la sensibilité vis-à-vis de la raison. L'enjeu est de saisir comment ces questions – et d'autres – s'inscrivent dans une réalité politiquement, socialement et historiquement située. L'enjeu est de peindre une société récemment bouleversée, dans laquelle règnent désordre, injustice et violence sociale, et de mettre en scène le rêve d'un ordre légitime et juste, dont le désir s'est incarné, quelques décennies plus tôt, dans une révolution. Aussi la position d'énonciation est-elle fondamentalement différente de celle du roman gothique. Le sujet de l'énonciation n'est plus la victime égarée, mais un guide, un herméneute, un interprète – celui qui élucide, dévoile, explique. C'est ce que montre clairement l'incipit panoramique et informatif des trois romans que nous avons pris en exemple ; même lorsqu'ils nous plongent dans les bas-fonds de Londres ou de Paris, c'est en compagnie de guides qui en possèdent les mœurs et le langage, et peuvent s'y conduire en maîtres – que la focalisation soit ominiscente, l'auteur se mettant en position didactique par rapport au lecteur, ou interne, la maîtrise des lieux et des situations étant alors le fait du héros. Alors que le roman gothique repose sur la perte de la normativité religieuse, ou du moins sur son affaiblissement à l'échelle de la société, le mystère urbain romantique reconvertit le religieux dans la figure héroïque : Rodolphe, Rio Santo, Salvator, sont explicitement et de façon insistante présentés comme des « dieux ⁵⁰ » par leurs adorateurs et disciples.

Dans cette logique, les jeux du désir et de la loi sont moins « clôturés » par

49. L'ensemble de ces formes d'expression et leur contribution à la construction d'une image de la ville criminelle ont bien été étudiées par Nicolas Gautier dans la thèse citée à laquelle nous renvoyons, chapitre 2, « Dire la ville, dire le crime », p. 81-149.

50. Même si Rio Santo, plus qu'en Dieu, est figuré en Roi : il faut y voir le double effet du catholicisme de Paul Féval, qui le rend quelque peu résistant à une déification du héros, et de la logique interne du roman – Rio Santo veut détrôner la monarchie anglaise protestante pour la remplacer par une monarchie irlandaise catholique.

le réalisme social des mystères urbains que reconfigurés dans l'espace socio-politique : l'oppression sur la femme n'est pas séparable de l'oppression sur le peuple, désir et violence les prennent tous deux pour objet, et l'ambivalence du désir et de la violence s'y expriment dans un contexte historicisé et socialisé. D'autre part l'horreur et la terreur, par l'excès, débordent parfois la volonté affichée de représentation/élucidation/remise en ordre du réel (cf. le meurtre dément de la Chouette par le Maître d'école, ou la crise de folie érotique de Ferrand, ou encore le caractère incontrôlable de la pulsion meurtrière chez Gérard Tardieu noyant son neveu, le petit Victor). C'est par la démesure et l'exceptionnel que se singularisent aussi les personnages principaux des mystères urbains, et le merveilleux est loin d'avoir disparu de leur univers⁵¹ : d'où, d'ailleurs, la réaction des critiques de l'époque, contestant le réalisme de ces romans précisément en fonction du caractère extraordinaire des héros et des événements ; d'où aussi le goût hautement revendiqué des surréalistes, qui par ailleurs rejettent le roman réaliste (et même, pour certains d'entre eux, la forme même du roman, au profit exclusif de l'écriture poétique), pour ces mystères urbains ; d'où aussi les accusations des écrivains réalistes de la deuxième moitié du XIX^e siècle, ainsi que de leurs héritiers, contre le roman-tisme, accusé de réenchanter le monde au détriment de la vérité de la représentation.

Les mystères urbains, romans de l'histoire sociale, certes, n'en sont donc pas moins – et c'est ce que montrent en eux les traces persistantes du roman gothique, traces qui, on l'a vu, sont réutilisées en en modifiant le sens, mais qui n'en sont pas moins multiformes et réelles – des romans qui font toute leur place au rêve, au fantasme, plus généralement à l'imaginaire. En tant que tels représentatifs de l'esthétique romantique, ils sont une forme instable, matrice de nombreuses réalisations ultérieures qui pencheront, tantôt du côté du merveilleux, tantôt de celui du réalisme pur et dur – la ville moderne pouvant constituer tout aussi bien le support de l'un que de l'autre.

LISE DUMASY-QUEFFÉLEC

Université de Grenoble-Alpes

Traverses 19-21

51. C'est ce qu'a parfaitement perçu Julie Anselmini, qui intitule son beau livre : *Le Roman d'Alexandre Dumas père ou la réinvention du merveilleux*, Genève, Droz, 2010. Ce livre est lui-même issu de sa thèse, *La Poétique du merveilleux d'Alexandre Dumas*, Université de Grenoble 3, 28 novembre 2006.





Dévoilement et politique dans *Le Fou* de Raffi



Raffi (1835-1888), de son vrai nom Hakob Mélik Hakobian, est considéré à juste titre comme le maître du roman national arménien. *Le Fou*, son roman le plus connu et le plus traduit, paraît en 1880 sous forme de feuilleton dans le journal *Mshak* (*Le Laboureur*). Le roman se déroule pendant la guerre russo-turque de 1877-1878, soit à une époque contemporaine de celle de sa publication. *Le Fou* traite de la montée de l'oppression subie par les Arméniens en Anatolie. L'histoire se déroule dans un village arménien typique, si bien que le lecteur en contact avec les mœurs et les coutumes arméniennes. Il rencontre dans le roman des personnages d'une étonnante épaisseur : la jeune et pure Lala, le patriarche Khatcho, le fourbe collecteur d'impôts Thomas Effendi, les révolutionnaires œuvrant sous couverture, M. Salman et Vartan. Vartan, qualifié de « fou » parce qu'il n'hésite pas à dénoncer les conditions de vie des siens, est le héros du roman. Les premiers chapitres le montrent traversant les lignes des assiégeants de Bayazéd déguisé en fou, ce qui lui permet d'atteindre un général russe et de lui demander du secours. Alors que le général veut le récompenser, Vartan refuse et s'en va pour sauver une mystérieuse vie, dont nous n'apprenons l'identité qu'à la fin du roman. En effet, s'ouvre alors une longue analepse revenant sur la montée de l'oppression et les erreurs qui ont entraîné les massacres. Le dernier chapitre du roman nous montre le rêve de Vartan : une Arménie où l'âge d'or est de retour.

L'œuvre de Raffi fonctionne, comme *Les Mystères de Paris*, sur une logique de rétention et de dévoilement de l'information, et partage également avec ce roman une indéniable dimension politique. On se demandera donc comment Raffi allie dévoilement et politique, sous les auspices de Sue.

Il faudra bien sûr éclairer le lien entre les deux auteurs, qui peut *a priori* paraître ténu, vu l'éloignement chronologique et géographique qui les sépare. D'autre part, on verra comment Raffi s'approprie la logique de voile et de dévoilement narratifs qui sous-tend l'œuvre de Sue pour servir un but politique.



LA RENCONTRE ENTRE RAFFI ET EUGÈNE SUE

La rencontre entre Raffi et la littérature française paraît problématique. En effet, sa biographie ¹ nous apprend que contrairement à nombre d'intellectuels de son époque, Raffi ne parle ni ne lit le français, ayant dû arrêter l'école très tôt. Sa correspondance nous permet néanmoins de savoir qu'il a pu lire les œuvres françaises grâce à l'œuvre de traduction des traducteurs de Smyrne et de Constantinople. Ceux-ci publièrent un nombre considérable d'ouvrages dans les années 1860. La seule imprimerie Dédéyan à Smyrne produisit environ cent cinquante volumes, parmi lesquels la trilogie des *Mousquetaires*, *Joseph Balsamo* et *Le Comte de Monte-Cristo* de Dumas, *Les Misérables* d'Hugo, et *Les Mystères de Paris* de Sue ². La thèse de Vahe Ochagan ³ nous renseigne sur les traducteurs de Constantinople : de Sue furent publiés *Le Juif errant* (1864), *Mathilde* (1864), *Les Sept péchés capitaux* (1868). Il fallut donc aux œuvres de Sue, et en particulier aux *Mystères de Paris*, deux décennies pour partir à la conquête du public arménien.

Le critique arménien Yéghishé Petrosyan insiste sur l'intérêt tout particulier de Raffi pour Dumas (conteur de génie malgré une tendance marquée à travestir l'histoire selon Raffi), Hugo (grand génie du peuple), et Eugène Sue. Répondant au critique littéraire Simonyan qui l'avait traité de « voleur de croix » après la parution de son roman *Mémoires d'un voleur de croix*, Raffi écrit : « Avec une logique pareille, on peut appeler Shakespeare Yago, Goethe Méphistophélès, et traiter Eugène Sue de Jésuite sous prétexte qu'il a créé un personnage aussi négatif que Rodin pour dénoncer les mauvais comportements des Jésuites ⁴ ! » Eugène Sue fait donc pour Raffi, au même titre que Shakespeare et Goethe, figure d'autorité littéraire incontestable ⁵. Il nous reste à évaluer en quoi *Les Mystères de Paris* ont pu influencer Raffi. Manifestement, deux éléments des *Mystères* ont retenu l'attention de Raffi : l'esthétique du dévoilement et le discours politique.

1. Xachik Samvelyan, *Raffi*, Erevan, Arevik, 1987
2. Voir à ce sujet le remarquable article de Gérard Dédéyan, « Les "traducteurs de Smyrne" : une ambiance comparatiste ? », *Revue de Littérature comparée*, octobre-décembre 2010, p. 416.
3. Vahe Ochagan, *Le Roman occidental de 1850 à 1930 et les influences étrangères*, thèse de doctorat, Université de Paris, 1966 p. 350 et p. 412.
4. Yeghishé Petrosyan, *Raffi*, Erevan, 1959, p. 483 (je traduis).
5. Raffi va jusqu'à insérer une référence au *Juif Errant* dans *Le Fou*. Au chapitre 22, le contrebandier Mélik-Mansour est qualifié de « Juif errant d'Arménie ». Son ami Avtandilyan et l'écrivain Shirvanzadé témoignent également de l'influence de l'œuvre de Sue sur Raffi.

LE DÉVOILEMENT ROMANESQUE

Les Mystères de Paris obéissent à un mode de narration fondé sur l'énigme. La narration repose sur la mise en place de mystères qu'elle se donne pour tâche d'élucider. Or, la narration fonctionne exactement de la même façon dans *Le Fou*. Le champ lexical du mystère est omniprésent : on rencontre ainsi dix-neuf fois le mot *gaghtnik* (secret), cinq fois le mot *hanelouk* (énigme) et dix-huit fois le mot *khohrdavor* (mystère). De plus, le roman joue sur l'ombre et la lumière, beaucoup de chapitres se déroulant à couvert de la nuit. Le lecteur, dont la curiosité est aiguisée par les mystères que le roman crée, est amené à poursuivre sa lecture, pour découvrir les secrets que l'auteur prétend lui révéler.

On trouve dans *Le Fou* le pendant de Fleur-de-Marie en la personne de Lala. Fleur-de-Marie, cette « prostituée virginale » dont l'identité nous est progressivement dévoilée est, comme le remarque Alain Vaillant, un mystère à elle seule. Elle est au centre de l'intrigue, Rodolphe et la Chouette se battant, l'un pour la sauver, l'autre, dans un premier temps, pour lui faire du mal. Lala est elle aussi un mystère. Nous la connaissons d'abord sous le prénom de Stépanik, un prénom masculin ; elle porte des habits de garçon. Il y a là un mystère dont le voile sera levé au fur et à mesure du roman. On s'étonne au chapitre 7 de voir le méchant bey kurde, venu piller les réserves de la famille arménienne, offrir un cadeau au jeune garçon. Au dixième chapitre, nous apprenons que le bey kurde est amoureux d'une jeune fille arménienne et au onzième que cette jeune fille n'est autre que Stépanik. Au treizième chapitre, nous apprenons enfin qui est Stépanik :

Quel mystère entourait donc Stépanik : était-il une fille ou un garçon ? C'était une bien triste histoire... Dans un coin de la cour protégé par quatre peupliers se trouvait une tombe toute simple : un monticule carré recouvert de ciment, sans pierre ni croix, ni même une lettre gravée. Dans le silence de la nuit, il n'était pas rare de voir le vieux Khatcho pleurer à chaudes larmes, allongé près de cette tombe. En passant à cet endroit, chacun ressentait la même tristesse.

Qui donc était enterré là ? Khatcho avait eu une fille, du nom de Sona. Elle ressemblait beaucoup à Stépanik. Quand Sona eut seize ans, beaucoup demandèrent sa main : elle appartenait à une riche famille et elle était fort jolie. Le vieux hésita longtemps à lui choisir un mari. Hélas, le mauvais sort en décida autrement. Un jour, la jeune fille partit cueillir des légumes et ne revint pas. Sa disparition fit naître toutes sortes de rumeurs. On prétendit ainsi qu'elle s'était noyée dans le fleuve ou qu'elle avait été dévorée par une bête sauvage. Certains, prisonniers de leur obscurantisme, affirmaient

que les démons l'avaient emportée, d'autres soutenaient que les Kurdes l'avaient enlevée. Où était la vérité ? On chercha partout, mais sans résultat, bien que Khatcho eût promis une forte récompense à qui fournirait des indices.

Quelques semaines passèrent. Puis, un jour maudit, un Kurde se présenta chez Khatcho avec un mulet chargé d'un cercueil. La dépouille de Sona s'y trouvait.

D'après le récit du visiteur, la pauvre enfant avait été enlevée par un Kurde, un triste sire n'appartenant pas à une famille célèbre, un criminel redouté dans sa propre tribu. Sona, désespérée de ne pouvoir échapper à cette brute, demanda à une vieille Kurde de lui trouver du poison, en échange de quelques unes des pièces d'or cousues sur sa coiffe. Ainsi Sona quitta-t-elle ce monde ⁶.

Stépanik/Lala est donc une jeune femme forcée à se déguiser en garçon pour ne pas connaître le même sort que sa soeur Sona. On constate, dans la traduction française, que le mot mystère est utilisé. Or, en arménien, c'est le mot *hanelouk* (énigme), dérivé du verbe *hanel* (déshabiller), qui est utilisé. On a donc l'idée du voile et du dévoilement, le roman permettant progressivement de lever le voile sur le mystère. Comme Fleur-de-Marie, Lala est au centre de multiples convoitises. Alors qu'elle montre, malgré son manque d'éducation scolaire, une vive intelligence et un sens aigu du bien et du mal, elle est doublement menacée : d'une part, le redoutable Fattah Bey, chef d'une tribu kurde et voleur, projette de l'enlever. D'autre part, Thomas Effendi, qui a lui aussi découvert son secret, tient à en faire sa femme et déploie pour cela un piège subtil qui se refermera pourtant sur lui : il n'épouse pas Lala et provoque par ses manigances le massacre de toute une province. Enfin, Vartan fait lui figure de héros et de sauveur à la manière de Rodolphe. Il échouera cependant à sauver Lala, privilégiant l'intérêt collectif et la défense de l'Arménie par rapport à son intérêt personnel et à la défense de Lala, qu'il aime d'un amour pur.

Aussi, le romanesque tourne essentiellement autour de cet être pur, mystérieux et menacé qu'est Lala/Stépanik, qui, si elle n'est pas prostituée comme Fleur-de-Marie, n'en est pas moins un être mystérieux et menacé.

Les personnages du roman ont presque toujours une double identité : celle que le roman annonce d'abord puis celle, mystérieuse, que l'on découvre ensuite. Quand un Stambouliote, l'une des figures principales du roman, se présente à la porte du vieux Khatcho, voici ce qu'on nous dit au chapitre 17: « Dans quel but venait cet Arménien d'Istanbul ? Mystère ? » Plus loin, l'auteur aiguise encore notre curio-

⁶ Raffi, *Le Fou*, traduction de Mooshegh Abrahamian, Bleu Autour, Paris, 2009, p. 107-108.

sité: « Le cœur a son langage: les deux jeunes gens ne tardèrent pas à sympathiser puis à fraterniser, comme s'ils appartenaient à une même secte mystérieuse. » Ce n'est que quatre chapitres plus loin que nous apprenons l'identité du nouvel arrivé qui, alors qu'il s'est présenté sous le nom de Mickaël Doudoukjian (nom symbolique s'il en est puisqu'il désigne un joueur de flûte arménienne), s'appelle en réalité Léon Salman. Né d'un père arménien et d'une mère turque, le jeune Léon erre d'Istanbul à Paris avant de revenir dans le *yerkir* pour y prêcher la résistance à l'oppression. Quant à la « secte mystérieuse » dont il est question, notre curiosité est aiguisée un peu plus quelques chapitres plus loin, alors que nous sommes déconcertés par le manège de deux colporteurs, Hadji Missak et Mélik Mansour: « La caravane passa Erzeroum sans encombre et, une semaine plus tard, entra dans la province de Bayazed, qui fut le théâtre d'un étrange manège: la nuit, chaque fois que le convoi traversait un village arménien, des caisses disparaissaient, remplacées par d'autres colis. Parfois, des inconnus s'approchaient, parlaient avec Mélik-Mansour dans une langue incompréhensible, puis s'en allaient. Quand la caravane passa la frontière turco-persane, les mulets ne portaient plus une seule des caisses marquées "Persia" ou "Tehran", et leur propriétaire, le faux marchand Mélik-Mansour, s'était volatilisé ⁸. » Au chapitre 24, une rencontre entre les deux héros, Vartan et Salman, et les deux colporteurs finit de faire la lumière. Alors que Vartan s'interroge sur le langage mystérieux de Mélik Mansour, qui prétend avoir inondé gratuitement de ses produits « presque tout le Vaspourakan »:

Monsieur Salman éclaira sa lanterne:

– Tu comprends? Mon ami est magicien, il a une caisse à double fond.

La curiosité de Vartan fut enfin piquée:

– Et qu'est-ce qui se cache dans cette boîte magique?

– Des armes ⁹...

On comprend donc ce que sont ces personnages masculins mystérieux: petit à petit et de manière sporadique, des sociétés secrètes s'organisent.

Cette esthétique du dévoilement pousse le lecteur à poursuivre sa lecture pour avoir la clé des mystères. Or, il est nécessaire que le lecteur aille jusqu'au bout de l'œuvre: la fiction sert en effet un discours politique subversif.

7. *Ibid.*, p. 144.

8. *Ibid.*, p. 188.

9. *Ibid.*, P. 204.

LE DÉVOILEMENT D'UN PROGRAMME POLITIQUE

Si Raffi, comme Sue, utilise une esthétique du dévoilement, il réduit les complications de l'intrigue (une simple comparaison du volume de chacune des deux œuvres nous le dit assez), et réduit de manière drastique le personnel romanesque. En effet, ce qui séduit Raffi dans *Les Mystères de Paris*, ce n'est pas tant l'intrigue à rebondissements, le roman du crime, que la finalité politique de l'œuvre – radicalisée par l'exergue des *Mystères du peuple*. C'est cette dimension programmatique qui séduit Raffi, qui se distingue ainsi des romanciers français de son époque. Yoan Vérilhac constate, au sujet des *Mystères de Bicêtre* et des *Mystères de Clamart* (respectivement 1878 et 1881) : « Ici, clairement, la notion de "mystère" ne désigne plus que la part romanesque, voire la technique de narration : la complication extrême de l'intrigue et l'organisation systématique du récit sur un jeu de rétention et de dévoilement plus ou moins spectaculaire de l'information. » Or chez Raffi, la dimension politique et militante prend largement le pas sur l'intrigue.

Si l'Arménie fut indépendante à plusieurs reprises, au moment où Raffi rédige *Le Fou*, les Arméniens vivent sous la domination de trois États : l'Empire ottoman, la Perse et l'Empire russe. Les campagnes de l'Empire ottoman, où se situe la capitale historique du royaume arménien, Ani, sont peuplées pour une large part d'Arméniens qui subissent une pression fiscale et des exactions importantes. Les enlèvements de jeunes filles, les viols, les massacres n'y sont pas rares. Formé à l'école de Khrimian Hairig, ecclésiastique et personnage clé de l'éveil national arménien, Raffi considère comme beaucoup d'intellectuels de son temps que le *yerkir* (les campagnes d'Anatolie), est le cœur de l'Arménie et doit retrouver son indépendance. Cet objectif purement politique s'exprime dans le dernier chapitre de l'œuvre à travers le rêve de Vartan.

Une multitude de rêves confus commencèrent à envahir son imagination bouillonnante. D'heureux événements, qui le comblaient de joie, succédaient à de terrifiantes visions apocalyptiques. Plusieurs siècles paraissaient s'être écoulés. L'Arménie, sans plus de désert ni de ruines, était méconnaissable. Quel miracle s'était-il produit ? Le paradis perdu semblait renaître, l'âge d'or était de retour, cette époque bénie où la méchanceté et l'injustice n'avaient pas encore privé le monde de sa pureté originelle. Mais non, ce que voyait Vartan n'était pas le paradis créé par Jéovah à la source des quatre fleuves d'Arménie, là où le couple originel vivait dans une parfaite innocence et où l'homme se nourrissait des fruits d'une nature généreuse, dressant une table divine et toujours abondante. Ce paradis-ci était l'œuvre de

l'homme et le fruit de son travail, sa légitime récompense. La conscience et la raison avaient remplacé l'innocence. Après le temps de la vie fruste et patriarcale était venu celui de la civilisation et du progrès ¹⁰.

Dans cette Arménie onirique, l'âge d'or est restauré et l'Arménie a retrouvé sa liberté.

Le but du roman va donc être de dévoiler au lecteur les clés pour parvenir à la réalisation de ce rêve. Raffi souhaite éveiller la conscience nationale arménienne, et l'esthétique du dévoilement participe à cette visée politique et initiatique. L'épisode romanesque du buffle métaphorise le projet romanesque de Raffi. Alors que le vieux maire Khatcho sort ses buffles de l'étable, l'un d'entre eux s'emporte et menace la foule. On pourrait croire l'épisode anecdotique sans cette phrase : « La raison de l'emportement de Tchora était simple : brusquement ébloui par la lumière du jour, ses yeux, habitués à l'obscurité totale de l'étable, voyaient flou ». De la même façon, Raffi prétend lever l'obscurité dans laquelle il estime que ses compatriotes sont plongés par étapes. Raffi retravaille ici le mythe de la caverne de Platon en l'adaptant à l'imaginaire rural.

Le Fou contient un discours politique, que l'on pourrait résumer ainsi : ne pas attendre le salut de Dieu, et former un groupe révolutionnaire menant une résistance armée à l'oppression ; il s'agit d'éduquer le peuple, de libérer les femmes, de semer le désir de liberté, en faisant preuve de courage, de générosité d'esprit de sacrifice. Il convient de se faire entendre pour obtenir une intervention russe en faveur des Arméniens, comme dans les Balkans. Le terreau révolutionnaire n'étant pas prêt, il faut agir sans perdre une minute, à la manière de Vartan : « C'est un trajet difficile à travers la montagne, on doit gravir les interminables lacets qui serpentent sur ses flancs. Bien que pieds nus, le voyageur ne semblait craindre ni la fatigue, ni la douleur et marchait à pas rapides, sans faire de pauses, sans détourner le regard de sa route ¹¹. »

Or convaincre et pousser à l'action un lectorat soumis depuis longtemps à l'oppression n'est pas chose aisée. Exposé brutalement à la lumière du projet révolutionnaire, le peuple serait aveuglé comme le buffle Tchora. Il faut par conséquent l'habituer progressivement à l'idée de révolution. Le volume de cet article ne nous permettant pas d'être exhaustive, nous analyserons seulement quelques exemples.

¹⁰. *Ibid.*, p. 376.

¹¹. *Ibid.*, p. 27.

La structure du roman est parlante. La forteresse de Bayazed est assiégée, les habitants des villages alentour massacrés, et un jeune homme courageux franchit les lignes ennemies déguisé en fou. Il porte une lettre au général Ter-Ghoukassov et refuse la gloire pour sauver une vie. Suit une longue analepse qui nous conduit dans le village de Khatcho. La fiction fait ainsi retour sur les événements qui ont amené la situation catastrophique du début de l'œuvre. On assiste à la désunion, à la crainte, à la soumission et à la trahison de certains Arméniens. L'analepse close, le cours de l'histoire reprend avec la souffrance des réfugiés. A la fin de l'œuvre, Vartan a une vision apocalyptique sur la tombe de Lala. Il voit l'Arménie telle qu'elle doit être deux cents ans plus tard, libre et prospère. Cette structure permet au lecteur de comprendre quelles sont les erreurs à ne pas commettre pour éviter les massacres. Vartan et Salman servent de guide et montrent la voie à suivre pour parvenir à réaliser le rêve final. Vartan dit ainsi à propos de Salman : « Si tu cherches ta voie dans la vie, cet homme est une sacrée boussole ¹². » Salman sera pourtant victime de son manque d'expérience et, surtout, de son manque de discrétion. Ses erreurs ont valeur de leçon : l'organisation révolutionnaire doit se faire dans le secret le plus absolu.

D'autre part, l'argumentation se déploie par étapes. Prenons ainsi l'idée, difficile à admettre pour un Arménien du *Yerkir* au XIX^e siècle, qu'il faut libérer les femmes. Dans un premier temps, une jeune femme est obligée de se déguiser en homme pour ne pas être enlevée comme sa sœur l'a été. La jeune fille pleure et fait preuve de fatalisme : « Je l'ai toujours pensé, je l'ai toujours redouté. Du jour où j'ai compris pourquoi on m'habillait en garçon. Ici, être une fille – surtout une belle fille – est une punition de Dieu, un péché ¹³. » Le lecteur prend pitié de cette jeune fille et se demande, à la manière de Tchernychevski, que faire. Quelques chapitres plus loin, le discours politique de Salman apporte une réponse : « Notre peuple est resté immobile parce que les femmes n'ont pas pris part aux affaires de la société. Sans leur contribution, une nation ne peut pas se moderniser. Quand l'éducation du peuple sera mise en oeuvre, elle commencera impérativement par celle des femmes. [...] Taillez ce diamant brut qu'est la femme et il brillera de mille éclats ¹⁴. »

Au constat et au discours politique succède, quelques chapitres plus loin, l'exemple du danger qu'il peut y avoir à laisser une femme sans éducation. Thomas

¹². *Ibid.*, p. 160.

¹³. *Ibid.*, p. 155.

¹⁴. *Ibid.*, p. 190.

Effendi s'invite chez des femmes arméniennes en sachant que le mari n'est pas là. Ne pouvant refuser la visite de l'effendi et ne pouvant non plus le recevoir seules, elles demandent à un voisin d'être présent. Habile, Thomas Effendi le fait boire et profite de l'ignorance des deux femmes, notamment de la plus jeune : « Les gestes de la jeune fille innocente trahissaient un mélange de timidité, de peur et de honte, qu'elle tenait de sa vie cloîtrée, à l'écart de la gent masculine ¹⁵. » Il lui fait croire sans peine à l'existence d'une coutume ancestrale, consistant pour une jeune fille à poser sa tête sur les genoux de l'invité, pour qu'il lui offre un beau cadeau. La jeune fille est incapable de se défendre, faute d'éducation. Elle finira violée par Thomas Effendi et tentera de se suicider, le voisin n'ayant pas pu la protéger. La fiction sert le discours politique.

Plus loin, un exemple de la valeur de la femme est donné : alors que le curé Ter Marouk est prêt à toutes les compromissions pour récupérer ses créances, Zoulo, sa bru, cache Sarah et Lala fuyant les Turcs dans sa grange, risquant sa vie par compassion.

Enfin, le rêve final de Vartan nous montre ce que peut être une femme éduquée. Il se trouve alors face à la réincarnation de Lala : « Une jeune fille enjouée accueillit son père en fredonnant une chansonnette. Tout sentiment qui pût ressembler à de la tristesse, à du chagrin ou à de l'amertume paraissait étranger à cet être charmant. Ignorant la pudibonderie coutumière des femmes arméniennes, elle n'alla pas se cacher par peur du nouveau venu mais, bien au contraire, engagea la conversation avec Vartan et rit avec lui sans retenue, naturellement, comme s'il était un ami de longue date ¹⁶. »

Ainsi, la démonstration de la nécessité d'éduquer les femmes nous est faite par étapes, au discours argumentatif succédant les exemples et contre-exemples jusqu'à la révélation finale.

La démonstration suit le même schéma en ce qui concerne la nécessité du sacrifice à la patrie. Le début de la fiction nous introduit chez le vieux Khatcho, en train de discuter avec Thomas Effendi. Le matin même, celui-ci a fait battre un paysan qui ne pouvait le payer car ses bêtes avaient été volées par les Kurdes. Thomas, qui vit aux dépens des paysans, affirme qu'il est inutile d'avoir du cœur avec les pauvres. Le vieux Khatcho n'ose pas lui tenir tête. Plus loin, Vartan, lui, ose et invective violemment le collecteur d'impôts : « Depuis le dernier moul-tézim de campagne, dont tu es le parfait exemple, jusqu'au riche amira de la

¹⁵. *Ibid.*, p. 209.

¹⁶. *Ibid.*, p. 380-381.

Sublime Porte, vous sacrifiez l'intérêt de la patrie à votre avidité, vous êtes les démolisseurs de la nation ¹⁷ ! » En effet, Thomas Effendi, par ses manigances pour épouser Lala, provoque la destruction de la province d'Alachkert. La fiction le punit. Il meurt torturé par les remords.

Vartan, qualifié de « bâtisseur », choisit de sacrifier son intérêt personnel à son amour pour la patrie. Confronté à un choix difficile, sauver Lala, celle qu'il aime éperdument, ou participer à la défense de l'Arménie en libérant Salman, Vartan choisit de sauver l'idée : « La perte de son ami Salman signifiait la disparition de l'idée – celle de libérer le paysan opprimé et misérable – qui transcendait l'honneur et le salut non seulement de Lala mais, avec elle, de milliers et de milliers de femmes ¹⁸. »

Vartan ne pourra pas sauver Lala, qui meurt parmi les réfugiés à Etchmiadzine. Mais ce sacrifice ultime hisse le héros au rang de prophète. Évanoui sur la tombe de sa bien aimée, il a une vision apocalyptique de l'Arménie deux cents ans plus tard, à la manière de Saint Jean de Patmos. Le sacrifice n'a pas été vain et Vartan y a gagné une conscience supérieure.

D'autre part, l'exploration des « bas-fonds » est d'une importance majeure pour la réalisation du rêve final. L'une des caractéristiques des *Mystères de Paris* est l'exploration des bas-fonds urbains à une époque relativement contemporaine. Or la réalité des Arméniens est très différente de celle des Français. Si pour un Français, l'inconnu et l'inquiétant se nichent essentiellement dans les bas-fonds urbains, pour un Arménien, ils résident surtout dans les campagnes ottomanes, où chaque jour des crimes sont commis dans l'indifférence des autorités ottomanes et en général, des communautés arméniennes. Dans l'Empire ottoman s'opposent le *yerkir* (les campagnes d'Anatolie), où vit une population maltraitée et, en règle générale, pauvre, et *Bolis* (Constantinople) où se trouve l'essentiel de l'élite intellectuelle et financière arménienne de l'Empire. Raffi concentre son roman sur le *yerkir* à une époque quasi-contemporaine, afin d'éveiller les consciences de l'élite, mais aussi d'inciter les paysans du *yerkir* à la révolte, et de pousser les Arméniens de Russie à les rejoindre dans ce combat. On comprend donc pourquoi Raffi situe son roman dans un milieu rural et non à *Bolis* : pour un Arménien, la région ignorée, c'est le *yerkir*, où se concentrent grand nombre des crimes rapportés par les journaux arméniens. Le discours de M. Salman, originaire de *Bolis*, illustre bien cette méconnaissance du *yerkir* :

17. *Ibid.*, p. 129.

18. *Ibid.*, p. 256.

Il a pointé le fait qu'il nous revenait à nous, Stambouliotes, de mobiliser la population. Et qu'a-t-on fait? Rien... L'Arménie réelle et sa misère ne nous intéressaient pas. Nous étions éblouis par la gloire passée de l'Arménie historique. Ayant lu l'épopée du pays des Titans, nous nous imaginions que les grands Tigrane, Aram, Vahagn, Vartan et Nersès l'habitaient toujours, que les villes étaient peuplées et florissantes, que le savoir-faire des artisans et des marchands assuraient la prospérité du pays et que, dans de ravissants villages entourés de champs soigneusement cultivés, les greniers regorgeaient de tous les bienfaits de la Création. Nous étions persuadés que la majorité des Arméniens coulaient des jours paisibles et heureux. Mais nous ignorions que des provinces entières s'étaient vidées de leur population arménienne et qu'en lieu et place d'Arméniens vigoureux nous trouverions des gens gangrenés par la pauvreté ou aliénés par des conversions forcées à l'Islam, des cadavres vivants ou d'immenses cimetières ¹⁹.

Raffi se livre donc à une exploration méthodique de ces « bas-fonds » ruraux, où règne l'arbitraire et dont les réalités sont largement ignorées. Le récit fait découvrir au lecteur le village d'O. Si le nom exact du village n'est pas explicité, c'est sans doute parce qu'il apparaît comme le village arménien typique des campagnes ottomanes.

Pour mener à bien son projet d'exploration de ces bas-fonds ruraux, Raffi, qui exerçait aussi le métier de journaliste, effectua un voyage au *yerkir* en 1857. Les descriptions de lieux, les coutumes et le langage des personnages dans le roman paraissent assez fidèles à la réalité historique. Cette exploration sert un but particulier : l'auteur suit le principe du « Connais-toi toi-même ». En effet, Raffi entend par ses œuvres servir de guide aux révolutionnaires arméniens. Il s'agit donc d'éviter aux Arméniens russes et aux Arméniens de *Bolis* de commettre la même erreur que M. Salman/Doudoukdjian qui ne parvient pas à être entendu des villageois : « C'est vrai, reconnu monsieur Doudoukdjian, je n'ai pas appris la langue du peuple ²⁰... » Le révolutionnaire doit connaître le peuple pour apprendre à lui parler, et connaître son ennemi (qu'il s'agisse d'un Kurde, d'un Turc ou d'un traître arménien) afin d'anticiper ses réactions et de pouvoir le combattre. On remarque qu'à l'inverse de Rodolphe qui réussit grâce à son apprentissage de l'argot, M. Doudoukdjian échoue parce qu'il est incapable de s'adapter à l'imaginaire rural et donc, de se faire comprendre.

19. *Ibid.*, p. 173-174.

20. *Ibid.*, p. 149.

La fiction nous permet de pénétrer sous la tente d'un bandit kurde, Fattah Bey, un chef de village dont il est en principe impossible d'approcher sous peine d'être dévoré par ses chiens. Des voyageurs ayant été détroussés se présentent chez Fattah la nuit, et des serviteurs arrivent « juste à temps pour empêcher les chiens de lacérer les nouveaux venus. La nuit, il était périlleux d'approcher les oba des Kurdes ²¹. » Les nouveaux arrivés, des marchands perses, viennent se plaindre d'avoir été pillés. Fattah, qui se trouve en présence d'un haut fonctionnaire turc, prétend qu'il trouvera et punira les coupables. On apprend plus loin que Fattah Bey a lui-même commandité le pillage et que le butin est en sécurité dans l'une des centaines de galeries souterraines d'Alo, un autre Kurde. Nous sommes ainsi admis dans le secret du crime.

Le comportement de Thomas Effendi, collecteur d'impôts arménien et considéré comme traître, nous est aussi subtilement dévoilé. Il ment, manipule et fait preuve de duplicité. Quand Salman projette d'ouvrir une école dans le village, dans le noble but d'éduquer la population, Thomas Effendi fait semblant de prendre son parti. Alors que Salman ignore, comme le lecteur le caractère réel de ce personnage par manque de connaissance du *yerkir*, Vartan, plus éclairé, ne se laisse pas tromper :

« Salaud ! menteur ! répondit Vartan entre ses dents, tout en lui lançant des regards noirs.

– Il est toujours possible de tirer avantage de ce genre d'individus, objecta monsieur Salman.

– Tu prends vraiment ses propos pour argent comptant ? Qui sait les projets diaboliques qu'il mijote ²² ! »

La fiction donnera raison à Vartan puisqu'au chapitre suivant, Thomas Effendi fait arrêter discrètement et en pleine nuit M. Salman.

Les hommes d'Église ne sont pas épargnés : alors que la maison de Khatcho est livrée aux soldats turcs après l'arrestation de Salman, le curé Ter Marouk mène un calcul macabre, pensant à recouvrir ses créances avec l'aide de Thomas Effendi au lieu de venir en aide à ses voisins :

J'ai baptisé la fille de Mko le boiteux : doit cinq khouroush ; elle est morte une

21. *Ibid.*, p. 75.

22. *Ibid.*, p. 202.

semaine plus tard, je l'ai enterrée : doit 7 khouroush. J'ai marié le fils de Khlo : doit 10 khouroush, j'ai reçu 30 bottes de foin, équivalent à 3 khouroush, reste 7 khouroush. La femme de Pano était malade, je suis allé la voir, ai lu trois chapitres d'Évangile : doit 3 khouroush. Le fils de Sago a sorti la croix de l'eau, Barso m'offrait 30 khouroush pour le faire lui-même, mais, pour être agréable à Sago, je lui ai laissé cet honneur pour 20 khouroush : doit 20 khouroush. Sago m'a dit qu'à la prochaine récolte il me donnerait du blé ; le moment venu il ne m'a rien donné, le gzir est témoin ²³... »

Le curé n'ignore pas que les paysans, régulièrement volés par les Kurdes et écrasés sous les impôts, n'ont parfois rien à manger. Il n'ignore pas non plus les méthodes brutales utilisées par Thomas Effendi pour recouvrer les créances. Tout homme d'Église qu'il est, il n'hésite pas à recourir à l'effendi.

En nous dévoilant la réalité du *yerkir*, Raffi entend donc permettre aux révolutionnaires de savoir contre qui ils doivent se battre et comment ils doivent s'y prendre.

Si chez Sue certains personnages semblent ne jamais pouvoir être sauvés (le Maître d'école) et sont voués à rester des êtres mauvais, Raffi est résolument optimiste. Dans l'Arménie libre et indépendante du rêve final, le progrès a vaincu. Les hommes n'attendent plus rien de l'au-delà, ils tirent de leur travail des revenus dont ils jouissent paisiblement. Tout s'est modernisé et les hommes n'ont plus peur : « Toutes les usines sont la propriété de la communauté villageoise, de même que les forêts environnantes d'où provient le bois : chaque paysan en est actionnaire ²⁴. » Chaque citoyen est soldat et la démocratie règne. Les femmes font des études. Vartan retrouve à Alachkert deux cents ans plus tard les personnages qu'il a connus dans le roman. Tous se sont réincarnés, comme dans la prophétie biblique. Même Thomas Effendi est devenu un homme respectable : « Le Thomas Effendi que tu as connu était le produit de son époque. Mais les temps sont différents. Ce que je suis aujourd'hui correspond bien à l'actuelle génération ²⁵. » Les Kurdes se sont assimilés et ne sont plus des bandits.

L'oppression est donc la cause de tous les maux et le rétablissement de l'indépendance nationale y met fin. Tous les épisodes de la fiction, les dialogues, sont donc au service de cet idéal. *Le Fou* fonctionne comme une dissertation efficace : exemples, contre-exemples, discours et conclusion, l'argumentation se

²³. *Ibid.*, p. 270.

²⁴. *Ibid.*, p. 387.

²⁵. *Ibid.*, p. 391.

Հ
HÉLÉNA DEMIRDJIAN

déploie progressivement, utilisant tous les ressorts de la persuasion (le *pathos* incarné par Lala, la répulsion provoquée par Thomas Effendi, l'effroi naissant des scènes de massacres) et de la démonstration rationnelle (les discours des personnages) pour parvenir à son but, soulever les masses et les inciter à l'action armée.

Ce que Raffi retient de la structure des Mystères, c'est donc cette logique de rétention/divulgence de l'information couplée à une exploration minutieuse des bas-fonds (le *yerkir* pour un Arménien) et à un discours politique. Peut-être plus encore que chez Sue, la fiction est entièrement tournée vers le discours politique. Si la vie de Sue s'acheva en exil, Raffi fut à plusieurs reprises placé sous la surveillance des autorités tsaristes, et ses œuvres demeurèrent longtemps interdites.

HÉLÉNA DEMIRDJIAN
RIRRA 21

19 JUIN 1842.

ON SABONNE...
Tous mois, de 6c. 50. — An, 60 fr.

Paris en SABONNE, au prix de 10 fr. —
N° 10. — Paris, le 19 Juin 1842.

JOURNAL DES DÉBATS POLITIQUES ET LITTÉRAIRES.

DIMANCHE.

ON ACCUSE...
Le prix des abonnements...
de 50 à 100 francs par an.

Advertisement...
recevoir les lettres...
à Paris, chez M. Lacroix.

PRINCIPAUX PERSONNAGES

L'affiche du jour donnera les détails



LE PRINCE RODOLPHE

FLEUR DE MARIE

LA CHOUETTE

LE MAÎTRE D'ÉCOLE

II. Nouvelles vallésiennes

mais veni...
C'est ainsi que l'opposition...
C'est ainsi que l'opposition...
C'est ainsi que l'opposition...

demandera rien de plus...
l'anté-cirulaire de l'extrême gauche...
C'est ainsi que l'opposition...

« que de nouvelles déceptions...
Il paraît que M. Lœpelt...
C'est ainsi que l'opposition...

Feuilleton du Journal des Débats.

LES MYSTÈRES DE PARIS. (1)

PRÉFACES PARISIENNES. — CHAPITRE PREMIER.
Le Trépas Français.
Un individu, en argot de vol et de meurtre, signifi-
cations...
C'est ainsi que l'opposition...

Comme les savants...
C'est ainsi que l'opposition...
C'est ainsi que l'opposition...

Le survient...
C'est ainsi que l'opposition...
C'est ainsi que l'opposition...



LES MYSTÈRES DE PARIS

PREMIÈRE PARTIE.
CHAPITRE PREMIER.
Le Trépas Français.
C'est ainsi que l'opposition...

Conception : Charlotte Guy, Marie-Camille Berthaud, Maëlis Corvellec, Laëticia Segon



Hommage à Pierre Pillu



Pierre Pillu, qui enseigna à l'université de Reims, nous a quittés cette année. Nous ne pouvons que regretter l'un des vallésiens de la première heure qui, avec Lucien Scheler et Roger Bellet, a contribué à la redécouverte de Vallès au moment où s'occuper de cet écrivain signifiait mener un véritable combat dans le champ universitaire. Il participa à cette entreprise avec les mêmes qualités que celles de ses compagnons de route : l'humanité et la sensibilité, l'absence d'esprit compétitif et la simplicité, la rigueur de l'analyse, l'originalité voire l'humour que l'on pouvait apprécier aussi bien dans ses textes qu'à chacune de nos rencontres, lors des colloques qui nous réunissaient régulièrement, tous placés sous le signe du dialogue passionné et de la convivialité. Pierre Pillu a participé à l'édition des œuvres de Vallès : on lui doit les notes et la préface de *La Rue* dans les *Œuvres Complètes* des Éditeurs Français Réunis (1969), mais aussi les notes et les commentaires de l'édition du *Bachelier* dans l'édition du Livre de poche (1985). On lui doit encore d'avoir contribué à la renaissance des études vallésiennes dans le domaine universitaire, études auxquelles il a fourni les premiers instruments bibliographiques des années 60 – voir par exemple son article sur l'« État présent des travaux sur Jules Vallès » (*L'Information littéraire*, janvier-février 1966) ; il a en outre publié de nombreux articles consacrés à l'œuvre de Vallès, dont certains ont paru dans le numéro spécial Vallès de la revue *Europe*, en 1968 (« Le Paris de Vallès », n° 470-471, 1968), ou dans celui qui fut consacré à Zola la même année (« Vallès et Zola », n° 468-469, 1968).

Pierre Pillu a également beaucoup écrit dans la première version de notre revue lancée par Roger Bellet, *Les amis de Jules Vallès*, qu'il a contribué à faire vivre par ses nombreuses collaborations dès les premiers numéros. On citera notamment « Écriture et parole chez Jules Vallès », n°1, 1984 ; « L'autoportrait chez Vallès », n° 2, 1985 – volume qui a rassemblé les actes du colloque *Jules Vallès écrivain : le journaliste et le romancier* ; « Portrait de l'écrivain en cordonnier », n° 6, 1987 ; « L'arme et l'imagination de l'arme chez Vallès », dans le n° 16, 1993, où ont paru les actes du colloque *Rhétorique, politique, imaginaire*. On lui doit aussi le premier collectif consacré à une seule œuvre de l'auteur, *Lectures de L'Enfant*

NOUVELLES VALLÉSIENNES

de Jules Vallès, où il réunit les actes d'un colloque qu'il avait lui-même organisé à Reims en 1990 puis publié chez Klincksieck en 1991 : l'ouvrage est encore fondamental pour tous les lecteurs ou chercheurs qui se penchent aujourd'hui sur le premier volume de la trilogie. Sensible à la blessure qui se cache sous l'ironie de Vallès écrivain, à ses « pages émues sur la nature et le passé » qui côtoient les « cris de rage les plus violents qu'on ait entendus », il a aimé à souligner avec beaucoup de lucidité les contradictions d'un homme qui se donnent à lire dans les tensions du texte. Pierre Pillu fut sensible à toutes les problématiques autobiographiques du texte ; il analysa au fil de l'œuvre vallésienne les figurations de l'écrivain et de son écriture ; à une analyse parfois thématique, il ajouta celle qu'il sut mener avec beaucoup de finesse sur le style de Vallès, sans que jamais un jargon trop technique n'empêche la lisibilité d'un article ou ne l'appesantisse.

Toujours parfaitement documenté et attentif aux travaux des autres chercheurs, il sut encourager les plus jeunes dans sa lecture précieuse de leurs travaux, et par ses manières à la fois respectueuses et peu académiques. La finesse de sa production, à la fois empathique et lucide, ne tourna jamais à l'hagiographie. C'est à cette qualité essentielle, en même temps qu'à l'humanité de Pierre Pillu, qu'on voudrait rendre hommage ici.

SILVIA DISEGNI

Une performance d'Eloi Vallès-Valat



De Toulouse, c'est bien loin Saint-Denis, il faut prendre la voie des airs, du RER, du métro, les lignes se croisent, voici Saint-Denis, son musée d'art et d'histoire. Je n'avais jamais rencontré Eloi Valat. Une silhouette de velours rouge est venue s'asseoir, c'est lui qui attend comme moi que l'ensemble des Courants d'Airs ait fini de chanter ses airs révoltés. La puissance des voix soulève l'enthousiasme, du Moyen-Âge à nos jours, il s'est toujours trouvé un poète pour clamer l'aspiration des peuples à se délivrer de ses tyrans. C'est ce que souligne Pierre Quay-Thévenon adjoint au maire à la culture et à la communication dans son allocution. Sylvie Gonzalez, conservatrice du musée, inscrit la manifestation dans une cohérence plus large, celle d'une politique muséale qui a pour mission de garder vivante la mémoire de la Commune. Durant un mois, des enfants sont venus voir Eloi Valat peindre son triptyque, ils ont commenté son œuvre en inscrivant sur des cartels ce qu'ils ont ressenti. Oui, les valeurs de la Commune restent vivantes malgré le temps et le silence qui auraient pu tout effacer.

Sous les voûtes moulurées de l'ancienne Chapelle des Carmélites, voici trois grands panneaux que l'on reconnaît au premier coup d'œil : ces pieds de pendus ou de fusillés sont ceux des Gavroche, des engagés, des combattants de toutes les libertés. Ils ont perdu la tête, mais quatre cadavres en parallèle leur font écho, le front rougi, le front troué. Cadavres ou crânes, on ne sait, la décomposition est en marche, le spectateur opère la jonction des corps martyrisés, il se fait chirurgien d'histoire. Il se souvient, avec Eloi Valat, de cette évocation du martyr de Varlin par Lissagaray :

« Le dimanche 28, place Cadet, Varlin fut reconnu par un prêtre qui courtur chercher un officier. Le lieutenant Sicre saisit Varlin, lui lia les mains derrière le dos et l'achemina vers les Buttes où se tenait le général de Laveaucoupet. Par les rues escarpées de Montmartre, ce Varlin qui avait risqué sa vie pour sauver les otages de la rue Haxo, fut traîné une grande heure. Sous la grêle des coups, sa jeune tête méditative, qui n'avait jamais eu que des pensées fraternelles, devint un hachis de chairs, l'œil pendant hors de l'orbite. Quand il arriva rue des Rosiers, à l'état-major, il ne mar-

chait plus ; on le portait. On l'assit pour le fusiller. Les soldats crevèrent son cadavre à coups de crosse. Sicre vola sa montre et s'en fit une parure. ¹ »

La panneau convoque ainsi tant de pages sanglantes qu'on a besoin comme le peintre de quelque symbole pour qu'au-delà des faits connus, on puisse voir dans le triptyque une allégorie, un contrepoint à *La liberté guidant le peuple*, un rappel de la complexité des utopies.

Ainsi, cette chatte portant chaton en gueule traversant, maigre et le regard jaune, la diagonale du tableau. Ces pavés éparpillés. Ces chaises et pendules basculées qui feraient penser à Chagall si un drapeau rouge ne bouchait la perspective, projetant au centre de la composition une figure hâve aux seins dressés. Est-ce la liberté déjà mourante offrant son lait presque tari ? Sa chevelure flamboie encore, mais les yeux fixes et cernés annoncent la fin de la Commune. Que valent les épaulettes des insurgés dans ce chaos politique et minéral ? Le temps des cerises meurt sur la barricade. C'est le corbeau qui le proclame, le même qui chevauche la monture des Versaillais. Panneau macabre, un bec d'oiseau de malheur, un cheval réduit peu à peu à son squelette, cette mâchoire protubérante qui n'a plus rien à mordre désormais. Le sang coule d'un verre versé sur des soldats aux yeux éteints, le drapeau tricolore ne flotte pas, il impose son rectangle parfait en point d'ironie, affiche rouge inversée.

Eloi Valat rappelle ce placard affiché dans les rues :

Habitants de Paris,

L'armée de la France est venue vous sauver.

Paris est délivré.

Nos soldats ont enlevé, à quatre heures, les dernières positions occupées par les insurgés.

Aujourd'hui, la lutte est terminée : l'ordre, le travail et la sécurité vont renaître.

Au quartier général, le 28 mai 1871.

Le maréchal de France, commandant en chef,

MARÉCHAL DE MAC-MAHON, DUC DE MAGENTA. ²

Que deviendra ce triptyque ? Le musée d'art et d'histoire de Saint-Denis ne peut l'acquérir faute de moyens suffisants, gageons qu'une collectivité territo-

¹ Lissagaray, *Histoire de la Commune*, 1896, cité par Eloi Valat, *La Semaine sanglante de la Commune de Paris*, Bleu autour, 2013, p. 144.

² Eloi Valat, *La Semaine sanglante de la Commune de Paris*, Bleu autour, 2013, p. 147.



NOUVELLES VALLÉSIENNES

riale, culturelle ou vallésienne aura à cœur de réunir les fonds nécessaires et trouvera un lieu emblématique pour exposer ces trois tableaux. Le peintre a offert au musée l'une des œuvres n'appartenant pas au triptyque, quelle institution pourra s'enorgueillir un jour de proposer à ses usagers cet ensemble puissant ? L'effet en est si saisissant ! Ne le laissons pas se disperser, ce serait perte et folie !

Si on n'a pas la chance d'être dyonisien, il faut revenir au troisième volume de la trilogie communaliste, *La Semaine sanglante de la Commune de Paris*, qui vient de paraître aux éditions Bleu autour. On y mesurera, comme pour les deux premiers tomes, la somme des informations historiques rassemblées ici, venues d'ouvrages connus mais aussi d'archives de la police, du *Journal Officiel*, des rapports de toute nature qui ont émaillé cette période. Ce travail considérable est mis en lumière par un graphisme renouvelé qui appelle la connivence du lecteur, sa familiarité avec un univers installé dès le premier tome. Ici, les gros plans sont légion, les trognes deviennent museaux, les yeux ont perdu leurs pupilles, le paysage urbain disparaît. On pourrait craindre un arrêt sur images, un recours systématique au pathétique, mais loin de se complaire dans ces évocations d'apocalypse, le peintre décadre l'image opérant ainsi une accélération du récit qui accompagne celle de l'histoire, empêchant la saturation du regard. Et le bestiaire des volumes précédents ? Un cheval aux yeux rouges en couverture, un chat pour clore la trilogie, un chien et des corbeaux, tout y est des symboles familiers, l'énergie, la liberté et son absence, et planant sur tableaux et panneaux, la mort qui rôde mais jamais n'empêchera l'aspiration des peuples à être libres et fraternels.

« Un bataillon composé d'Alsaciens et de Lorrains qui, après avoir quitté leur pays ruiné par l'invasion prussienne, étaient venus servir la Commune, tint un des derniers.

Les soldats avançaient difficilement sur le sol argileux. Beaucoup, pour ménager leur chaussure, dépouillèrent les morts et se chaussèrent de leurs souliers. Enfin il y eut de longs silences. Vers trois heures, les vaincus se réfugièrent dans les carrières d'Amérique, où la plupart, avec un courage héroïque, se donnèrent la mort les uns aux autres, pour échapper aux prétoriens. ³ »

« Ainsi ce fut fini », conclut Mac Mahon dans son rapport, et cependant les valeurs de la Commune demeurent, mises en perspective et magnifiées par l'œuvre d'Eloi Valat. 

MARIE-HÉLÈNE ROQUES

3. Cité par Eloi Valat, *ibid.*, p. 140.





La Barricade, triptyque 1,
3 x 2 mètres,
Musée d'art et d'histoire
de Saint-Denis,
mai-juin 2013







*La Semaine sanglante
de la Commune de Paris,
Bleu autour, mars 2013*



*La Semaine sanglante
de la Commune de Paris,
Bleu autour, mars 2013*





La Barricade,
triptyque 2, (détails)
3 × 2 mètres,
Musée d'art et d'histoire
de Saint-Denis,
mai-juin 2013





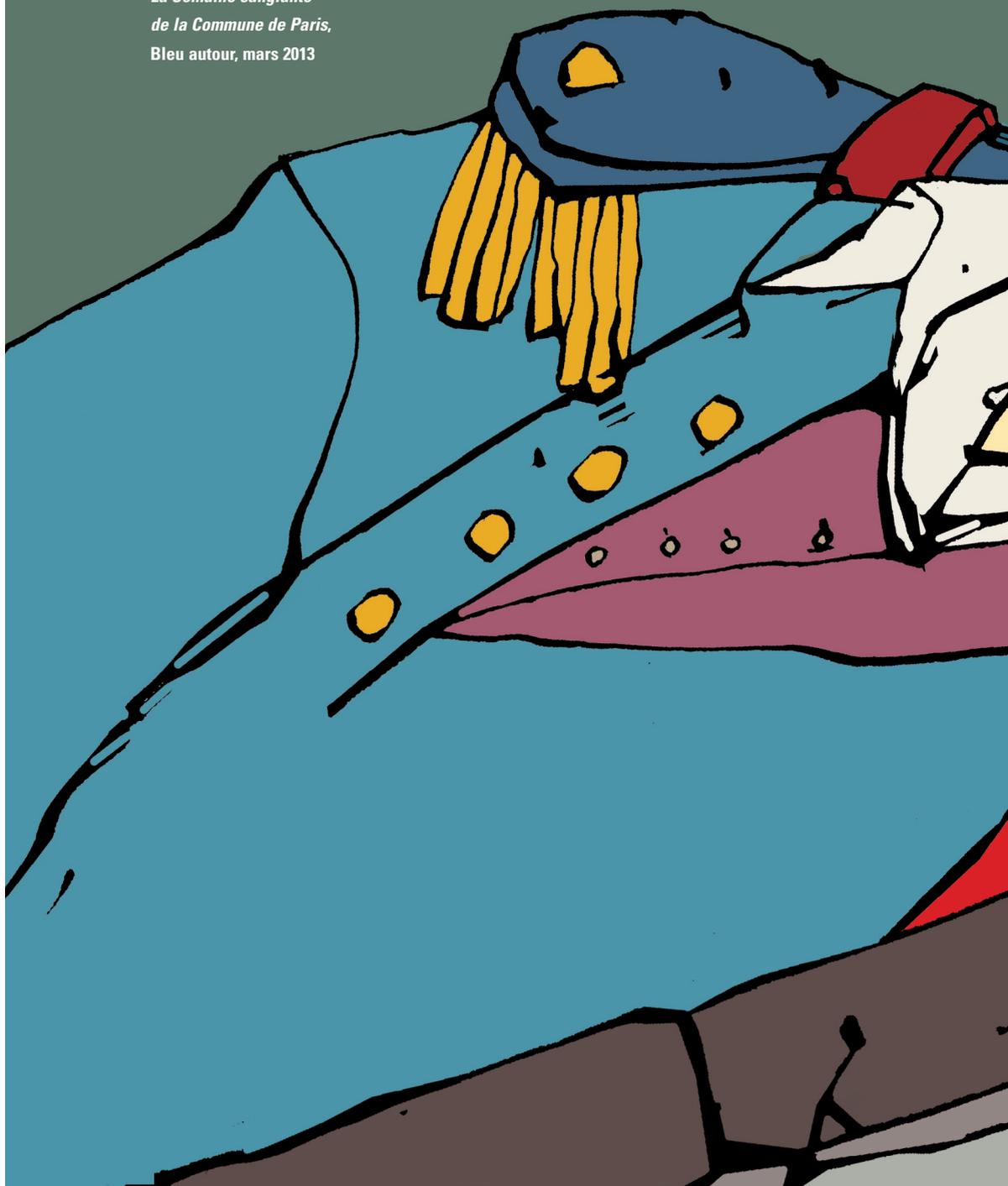


La Barricade,
triptyque 3, (détails)
3 × 2 mètres,
Musée d'art et d'histoire
de Saint-Denis,
mai-juin 2013





*La Semaine sanglante
de la Commune de Paris,
Bleu autour, mars 2013*









La Barricade,
triptyque 3, (détails)
3 x 2 mètres,
Musée d'art et d'histoire
de Saint-Denis,
mai-juin 2013







*La Semaine sanglante
de la Commune de Paris,
Bleu autour, mars 2013*







*La Semaine sanglante
de la Commune de Paris,
Bleu autour, mars 2013*





La Barricade,
œuvre réalisée en résidence
au Musée d'art et d'histoire
de Saint-Denis,
mai-juin 2013



Dalou, sculpteur de la République ?



Dalou n'est parfois qu'un nom associé à la statuaire des jardins parisiens, aux monuments républicains qui ponctuent les carrefours des grandes villes. S'il a donné au rond-point de la Nation une très belle République en 1889, fut-il pour autant un officiel du régime, comme semble le suggérer le titre ambigu de l'exposition du Petit Palais ?

En déroulant sur quelques salles un parcours chronologique des œuvres de Jules Dalou, l'exposition a le mérite de sortir de l'ombre un sculpteur quelque peu éclipsé par Carpeaux, Claudel ou Rodin.

DES ANNÉES DE FORMATION À L'ENGAGEMENT COMMUNARD

Né à Paris, en 1838, Dalou est repéré très jeune par Carpeaux qui le fait entrer en 1852 à la Petite École – futurs Arts décoratifs. À quinze ans, il intègre les Beaux-Arts ; l'exposition s'ouvre donc sur quelques petites productions d'école. Les cartels explicatifs font état des échecs répétés au Prix de Rome où, par quatre fois, Dalou est classé deuxième ou troisième ; il est néanmoins dommage qu'ils ne mentionnent pas plus clairement la distance prise peu à peu par le sculpteur avec une institution qu'il jugera par trop académique et sclérosante. En 1883, après qu'il a obtenu la médaille d'honneur au Salon pour son *Mirabeau*, la direction des Beaux-Arts l'invite à rejoindre ses pairs ; il répond alors : « Veuillez croire qu'il ne faut rien moins que des convictions bien profondes et bien arrêtées sur l'enseignement de l'Art, pour que je renonce ainsi à l'honneur qui m'est fait et qui m'est extrêmement sensible ¹. »

Contrairement à Carpeaux ou Rodin, médaillés de Rome, qui ont bénéficié d'un soutien financier pour parfaire leurs humanités en Italie – où ils découvriront des œuvres d'un Bernin ou d'un Michel-Ange –, Dalou se retrouve sur la touche au début des années 1860. Pour s'assurer un petit revenu fixe, il travaille chez un taxidermiste et participe aussi à l'ornement d'hôtels particuliers du

1. Lettre citée par Maurice Dreyfous, *Dalou, sa vie et son œuvre*, Paris, H. Laurens éditeur, 1903, p. 6.

Second Empire – comme celui de la marquise de Païva sur les Champs-Élysées. En 1866, Dalou rejoint l'atelier d'orfèvres réputés, les frères Fannières, qui sont attirés par ses talents décoratifs et de miniaturiste. A la fin de l'Empire, l'artiste bénéficie d'une relative aisance financière ; il se marie, prend un atelier, et s'attelle à de grandes statues ; ce sont les allégories destinées au fronton de la Préfecture de Tulle pour les commandes, mais aussi les premiers succès au Salon. Le sujet mythologique d'*Amour et Psyché*, présenté en 1869, est remplacé en 1870 par *La Brodeuse*, scène de genre intime remarquée par Gautier et que l'État achète. Le marbre commandé au sculpteur ne pourra cependant sortir de l'atelier, la guerre de 70 et la chute de Napoléon III balayant la notoriété naissante de Dalou.

L'engagement patriotique de 1870 est certes mentionné par les commissaires de l'exposition qui évoquent également la présence de l'artiste au Louvre pendant la Commune. Une des rares pièces rescapée de la Semaine Sanglante – une femme aux poings liés, allongée face contre terre, comme emprisonnée et absorbée dans la pierre –, est exposée. Un cartel mentionne l'aspect « émouvant » de cette petite ébauche. Mais le Petit Palais ne semble finalement présenter 1871 que comme un « épisode » du roman de Dalou, épisode qui l'emporte de l'autre côté de la Manche où se poursuit son travail. Nulle évocation de ce qui conduit l'artiste à se ranger aux côtés des insurgés et à endosser des responsabilités politiques – Dalou n'est pas un spectateur parisien de la Révolution : il accepte un poste de conservateur au musée du Louvre que lui propose la Fédération des artistes initiée par Courbet. L'exposition choisit de ne pas véritablement questionner le lien entre le contexte historique, l'engagement politique du sculpteur, et sa production. C'est du côté du biographe et ami de l'artiste qu'il convient peut-être de chercher un sens à ce parcours qui n'a rien d'anodin ou d'accidentel. Dreyfous, dans un texte aux accents quelque peu hagiographiques, souligne que Dalou fut baigné dans le discours ardemment républicain de ses deux parents ² et fut fortement influencé par la fierté du travail que manifestait son père, ouvrier gantier. Dans son journal, le sculpteur écrivait ainsi, en 1897, qu'il concevait une partie de son œuvre comme « la glorification des travailleurs [...] l'avenir est là, c'est le culte à remplacer la mythologie passée ³ ». Cette sacralisation du peuple au travail est d'ailleurs sensible dans les lettres de Dalou qui se présente plus volontiers comme artisan que comme artiste.

2. Je m'appuie toujours ici sur la biographie que Maurice Dreyfous a consacrée à son ami Dalou et qu'il publia peu de temps après la mort de l'artiste, *Dalou, sa vie et son œuvre*.

3. Cité par Maurice Dreyfous, *Dalou, sa vie et son œuvre, op. cit.*, p. 249.

DANS « L'AQUARIUM BRUMEUX QUI S'APPELLE LONDRES ⁴ »

Le choix de la Commune coûte très cher à l'artiste. Si apparemment Thiers le laissa circuler pour gagner l'Angleterre sous la protection d'un passeport délivré par la Préfecture de Police, le sculpteur était pourtant alors sous le coup d'un mandat d'amener. Il est ensuite condamné aux travaux forcés par contumace et l'exil durera presque dix ans. La période fut difficile. Malgré le soutien de quelques amis londoniens, Dalou se sent très seul. Sa femme regagne Paris pour un temps avec leur fille et il ne fréquente pas assidûment le cercle des Communards exilés : « Tu connais mon opinion sur un certain nombre de proscrits, et ma conduite vis-à-vis d'eux, depuis que j'ai pu apprendre à les connaître, en fait suffisamment foi », écrit-il à un ami ⁵. On pourra penser qu'il n'englobe pas Vallès dans ce groupe décevant puisque l'auteur mentionne, dans sa correspondance, son lien avec Dalou chez qui il logea un temps et se fit adresser son courrier, signant lui-même certaines de ses lettres « Anatole Dalou ». Le sculpteur n'est pas non plus toujours très satisfait de ce qui sort de son atelier londonien ou de la réception de ses œuvres. Un nombre considérable de pièces passe « au baquet », et il confie à la fin des années 1870 à un ami : « Les affaires pécuniaires sont passables, quant aux satisfactions de toute autre sorte, je puis, sans exagérer, dire qu'elles sont absolument nulles. Si, dans mon métier, je m'efforce de faire de mon mieux, c'est pour moi seul, comme un acteur qui réciterait un monologue devant les banquettes d'une salle absolument vide et, j'ajouterai, peu éclairée si tu veux faire la part du brouillard qui s'interpose, à chaque instant, entre le soleil et Londres. ⁶ » Ainsi, quoique ses œuvres séduisent le public anglais comme la critique, son succès ne semble pas suffire à faire de l'exilé un expatrié heureux.

La production londonienne est pourtant abondante. À côté des bustes de commande – les « petites inepties » comme il les appelle dans sa correspondance –, Dalou fait entrer dans la pierre le Peuple qu'il a accompagné en révolution. On peut bien sûr se pencher sur la Berceuse ou les Boulonnaises produites pendant cette période pour noter la grâce des figures féminines ; on pourra remarquer aussi la laïcisation de l'iconographie religieuse classique. Les madones à l'enfant que sculpte Dalou sont tout entières absorbées dans une scène intime : leur regard plonge vers leur enfant. Et, si transcendance il y a dans ces figures

4. Ce sont les mots de Dalou dans une de ses lettres d'exil.

5. Cité par Maurice Dreyfous, *Dalou, sa vie et son œuvre*, op. cit., p. 94.

6. *Ibid.*, p. 93.

très douces, elle possède un visage tout humain. Les mères sublimées appartiennent bien au monde moderne et quotidien : leur vêtue les ancre dans une époque ; c'est le lourd manteau, la coiffe, les gros souliers d'une paysanne en marche, la poitrine dénudée offerte à son bébé, contrastant avec la posture détendue de la jeune femme au rocking-chair, élégamment coiffée, qui contemple son enfant assoupi. L'artiste découpe les corps et les drapés selon une appartenance sociale. Une de ses paysannes allaitant adopte d'ailleurs la même posture que la Junon sur laquelle il travailla plusieurs semaines avant de la mettre au baquet ; la déesse est détruite au profit de la simple paysanne. Avec des accents tout micheléliens, le directeur des Beaux-Arts de 1903 notait ainsi, dans sa « Préface » au texte de Dreyfous, que celui en qui « l'ouvrier de France s'incarnait noblement [...] demeurait peuple jusqu'aux moelles » ; « l'amour du peuple fut la religion de sa vie ⁷. »

Dalou à Londres vécut de leçons au Royal College of Art, de commandes pour la *gentry* anglaise ou pour la famille royale – il fut reçu à Windsor par Victoria elle-même, semble-t-il –, mais peu à peu il se tourna vers de grands ensembles dans lequel il voulait modeler ses convictions. Un de ses assistants raconte comment son maître, un soir, brisa un buste d'aristocrate anglaise sur lequel il avait pourtant longuement peiné, par dégoût pour ces travaux alimentaires qui dévoraient son temps. Le court séjour en Belgique et la rencontre avec les toiles de Rubens – dont Dalou parle avec émotion dans sa correspondance –, n'est sans doute pas pour rien dans le désir du sculpteur de s'essayer au monumental. L'influence du peintre qui, sur de grands formats, enchevêtraient personnages et symboles, est considérable. Le sculpteur rêve de passer de la production intime, à l'immense allégorie. C'est à la fin de l'exil londonien qu'il conçoit ainsi les ébauches de *La République* ou encore de la *La Fraternité*.

DU TRIOMPHE DE LA RÉPUBLIQUE AU MONUMENT DES TRAVAILLEURS

Dalou rêve de trancher le « nœud gordien qui [l']attache au sol anglais ⁸ » mais il n'est pas prêt à tout pour revenir. Quand ses amis s'activent à demander sa grâce, il le leur déconseille : « Je trouve bien charmant de ta part », écrit-il à un proche, « le bon vouloir que tu mets à t'occuper pour ma rentrée, mais, sincèrement, je voudrais que tu n'en fisses rien [...] Loin d'emloyer de nouvelles

7. *Ibid.*, p.10.

8. *Ibid.*, p. 100.

influences, j'en veux finir avec toutes ces balançoires ⁹. » C'est qu'il est persuadé que ces négociations sont une affaire de dupes : « La grâce ne rend pas les droits civils et politiques. C'est une farce lugubre et cruelle tout simplement. L'on reste sous l'action de la police. C'est monstrueux, voilà mon opinion [...] La seule, la vraie, c'est la grande route, c'est l'amnistie. Il n'y en a pas d'autres. » L'exil n'entame pas la détermination politique de l'ancien insurgé. La chute de Mac-Mahon, ranime néanmoins les espoirs du sculpteur et il est finalement gracié en mai 1879 – un an avant l'amnistie complète des Communards –, à l'heure où les républicains s'imposent dans le jeu politique.

Dalou ne rentre pas immédiatement à Paris car il a des obligations de l'autre côté de la Manche. Pour autant, il travaille d'Angleterre à un projet qui le rapproche de la France et, en partie, de ses idéaux politiques. Le 18 mars 1879, un concours est en effet organisé pour la réalisation d'une République qui ornera la Place du Château-d'eau. Il s'agit d'imposer le régime par des symboles forts, de contrer les conservateurs qui ont occupé le terrain depuis la chute de Napoléon III et l'écrasement de la Commune. Le sculpteur s'interroge dans la correspondance : « Trouves-tu mon idée de concours ridicule ¹⁰ ? » Il avoue pourtant « avoir envie de montrer quelque chose de sérieusement fait et d'une certaine originalité [...] pour en finir d'un coup avec l'obscurité, l'ennui, l'éloignement. » Quand Dalou présente sa *République* en marche au jury, il est vertement critiqué ; il repart déçu en Angleterre où il peut assurer sa subsistance. Mais à Londres, un courrier l'attend : la Préfecture de Paris a sélectionné son projet pour la place du Trône.

Revenu sur le sol natal, Dalou s'attelle à cet immense projet avec ses collaborateurs, dans un atelier ouvert aux quatre vents que lui alloue la ville de Paris. Sa *République* ne ressemble en rien à la rombière qui occupe encore actuellement le centre de la place de la République. La statue de l'ancienne place du Château-d'eau m'apparaît épaisse, immobile, solitaire ; celle de Dalou est déliée, mobile et bien accompagnée. C'est une allégorie en marche, les pieds posés sur le globe-monde, un bras légèrement levé, comme une équilibriste gracieuse et confiante. Dans sa main, le faisceau de la loi. Elle domine un char tiré par deux superbes lions que guide le génie de la liberté tenant un flambeau. La Paix marche derrière le char, portant une corne d'abondance. Des petits enfants, symbolisant l'instruction, l'équité, la richesse, accompagnent l'équipage. Deux autres figures poussent à la roue : le Travail et la Justice. Point de drapé antique pour ces deux

9. *Ibid.* p. 94.

10. *Ibid.*, p. 101.

dernières allégories : un ouvrier du fer, torse nu, portant un tablier de cuir noué à la taille et des sabots, s'avance. De l'autre côté du monument, la Justice apparaît sous les traits d'une femme ordinaire, relevant élégamment ses jupons dans sa course. L'exposition propose une maquette de la main de l'artiste qui permet au visiteur d'observer les détails qu'il n'est pas aisé de remarquer à la Nation – la statue étant sur un rond-point autour duquel tournent les voitures sans discontinuer.

L'artiste travaille à la *République* de 1881 à 1889 ; la statue est alors montée sur l'actuelle place des Antilles à l'occasion de l'exposition universelle. Cela n'enchantait pas Dalou : le bronze, confié aux ateliers depuis 1885, n'est pas prêt – il ne le sera que dix ans plus tard. Le sculpteur accepte pourtant de faire sortir le plâtre inachevé de son atelier. Il semble persuadé de la nécessité de rassembler le peuple autour de la République, à l'heure où le régime est fragilisé par des crises comme celle du boulangisme. La seconde inauguration, celle du bronze, en 1899, sera plus conforme à ses attentes : le peuple y est convié en masse. Un cortège de 200 000 personnes ¹¹, constitué de corporations, d'organisations politiques et syndicales et où la bannière rouge a une large place, part de l'Hôtel de ville, gagne la Nation par le boulevard Saint-Antoine, avant de défiler devant la statue. Son biographe rapporte que Dalou fut très ému par ce flot populaire. Il raconte aussi que, malgré son état de santé fragile, le sculpteur coursa, en fin de journée, un passant qui criait « Vive Déroulède ! ». Il est intéressant de se reporter aux discours prononcés ce jour-là pour comprendre en quoi l'œuvre de l'ancien communal intéressait les républicains au pouvoir. L'orateur qui précède Émile Loubet attribue à la statue un message clair de réconciliation nationale : « Dalou a voulu dire que le triomphe de la République assurera la glorification éclatante du travail, qui n'est pas un châtement, comme l'enseignent certaines philosophies atrophiantes. Les travailleurs qui sont là, escortant le char de la République, disent que le travail sera attrayant, fécondant, lorsque chacun aura la certitude de recevoir, *sans contestation*, la part qui lui est équitablement due ¹². » Les officiels de la tribune aspirent bien à ce que la Révolution rentre au port, halée par le char de la République triomphante. Dalou eut-il pleinement conscience du rôle politique joué par sa *République* ? Dreyfous note la réticence du sculpteur à occuper le devant de la scène républicaine, lors de l'inauguration, comme à recevoir la croix d'officier de la Légion d'honneur qu'il retira dès qu'il se fut assis...

11. Ce sont les estimations données par Dreyfous.

12. *Ibid.*, p. 147, souligné en italique par mes soins.

Comment interpréter encore *La Fraternité*, bas-relief exposé au Salon de 1883 et acheté immédiatement par la Ville de Paris ? Trois allégories républicaines parrainent du ciel le groupe des hommes : la Liberté, l'Égalité, la Fraternité. La première tient une palme (celle des martyrs ? Signifiant par là sa difficulté à imposer son règne ?). La seconde est spécifiée par une équerre de maçon posée dans ses cheveux. La dernière plonge vers la terre, tendant la main, comme pour donner vie à la scène qui s'y déroule. Au centre de la composition, deux hommes nus s'élancent l'un vers l'autre, se donnant une fraternelle accolade. Autour d'eux se massent des enfants, des femmes, un ouvrier du fer ceint de son tablier, un homme étranger portant turban. Au sol, les attributs guerriers : le clairon, les hampes, les drapeaux. Un homme accroupi brise un sabre. S'agit-il pour Dalou de célébrer la paix et l'assimilation républicaine, jusque dans son entreprise coloniale ? Peut-on lire la scène dans une perspective internationaliste ?

Bien que nombre de monuments, sortis de l'atelier de Dalou de 1880 à 1902, participent à la consolidation du régime et soient achetés par la ville ou l'État (le Haut-relief de Mirabeau ; l'heureux groupe du Silène ; la statue de Lavoisier à la Sorbonne ; les lions du pont Alexandre III ; la statue de Hoche à Quiberon...), il faut noter que le sculpteur ne renie pas pour autant son engagement passé. En 1885, il expose au Salon une pierre tombale sculptée, très sobre, destinée au Père-Lachaise : un homme sec et émacié repose sous un drap qui flotte autour du carré de la tombe, comme un drapeau. C'est le monument funéraire de Blanqui qu'il exécute gratuitement, témoignant par là de son admiration pour l'Enfermé. Il prête à celui-ci un martyr tout christique, en témoigne la couronne d'épines qu'il sculpte au pied du gisant.

L'exposition du Petit Palais s'achève sur une salle particulièrement intéressante, consacrée au monument des ouvriers. Dalou y travailla dans les dernières années de sa vie, sans pouvoir l'achever. C'est un projet qui lui tient particulièrement à cœur, comme en témoigne son journal : « 28 avril 1897 – Je prends la résolution d'entreprendre, sans plus attendre, le monument que je rêve depuis 1889 à la glorification des travailleurs ¹³. » L'idée lui en est venue lors du centenaire de la Révolution, au sortir de la triste cérémonie d'inauguration de la *République* où le peuple est tenu à l'écart des réjouissances. Il décide alors de consacrer un monument aux seuls travailleurs, un monument limpide puisqu'il n'y veut placer aucune allégorie mais seulement des figures du peuple. Les travailleurs des grandes villes lui sont familiers ; cependant, s'il veut pouvoir rendre le monde

13. Cité par Dreyfous, *op. cit.*, p. 248.

ouvrier dans toute sa diversité, il doit se familiariser avec les outils, les vêtements et les gestes de ceux qu'il n'a pu côtoyer à Londres ou à Paris. Au cours de l'été 1891, il se rend dans un petit port de pêche, s'octroyant un congé exceptionnel d'une dizaine de jours, pour observer les travailleurs de la mer. En repartant pour Paris, il emporte avec lui des habits et des outils pour poursuivre ses études. L'année suivante, il visite des ateliers de métallurgie où il réalise force croquis. En 1894, il séjourne à la campagne et en rapporte une moisson de petites figurines précises et poétiques : *Le Casseur de cailloux, la faneuse, le rebatteur de faux, la botteleuse*. Toutes sont faites en vue du monument des ouvriers. Au village, il ne s'en tient pas aux seuls métiers agricoles, il fait l'ébauche en terre des terrassier, paveur, boucher. Ce sont ces miniatures à l'ouvrage qui sont présentées à l'exposition du Petit Palais, ramenant à la vie une multitude de métiers disparus, offrant des visages marqués par le labeur mais idéaux, par la grâce des mouvements, la force et la précision du geste. Le Petit Palais offre aussi une série remarquable de buste de travailleurs ; pour donner plus de caractère à ses miniatures, le sculpteur exécutait des visages grandeur nature sur lesquels s'appuyer. En 1898, après bien des tâtonnements, Dalou imagine son monument sous la forme d'un obélisque cylindrique, à la base duquel figureraient des ouvriers, unis en un cercle et individualisés par le costume, l'outil, le visage, et la petite niche dans laquelle il veut placer chacun. Il note dans son journal : « 13 mars 1898 – Je crois avoir enfin trouvé le monument aux ouvriers que je cherche depuis 1889. La disposition générale tiendrait de l'insigne de Priape, Dieu des jardins, emblème de la création, de la borne berceau et tombeau du pauvre, enfin du tuyau de l'usine, prison où se passe sa vie. Sobre, sans moulures ni ornement ¹⁴. » À cette date, l'idée d'un monument dédié aux travailleurs manuels est dans l'air du temps et un inspecteur des Beaux-Arts rend visite à Dalou pour lui proposer de collaborer à une statue pour l'exposition universelle de 1900. Celui-ci refuse : il a déjà en tête son projet et veut rester pleinement maître de son œuvre. Il est emporté deux ans plus tard par la maladie, sans avoir pu la réaliser. On trouve alors dans son atelier des carnets entiers de croquis, des médaillons où figurent des scènes champêtres ou d'usine, plusieurs maquettes de son *Monuments aux ouvriers*, plus de 200 statuettes de travailleurs.

L'exposition présente Dalou à travers ses esquisses à la craie noire ou à la plume, les modèles réduits en terre cuite de ses productions, des bustes, des statues

¹⁴. *Ibid.*, p. 257.

et quelques-unes de ses réalisations monumentales, comme le joyeux Silène du jardin du Luxembourg. Les pièces exposées sont nombreuses. Les photographies des statues essayées dans la capitale ou en province offrent en outre une idée de ce qui n'a pu pénétrer dans les galeries du Petit Palais. Ce sont souvent des documents anciens qui prétendent ainsi rendre le monument à une époque. Il est néanmoins regrettable que le petit format, systématiquement privilégié, comme le cadrage très serré, ne permettent pas réellement au visiteur de se faire une idée de la taille réelle des statues ou de la façon dont elles habitent l'espace urbain et incluent la rhétorique républicaine dans les lieux stratégiques de la ville (cimetières, jardins, places, mairies). Si un panorama à taille humaine de la vie de Dalou est proposé au visiteur, la scénographie du Petit Palais ne contextualise pas véritablement l'engagement républicain et communal qui fut celui de l'artiste. La complexité du parcours du sculpteur, qui contribua au rassemblement national voulu par la Troisième République tout en persévérant jusqu'à sa mort dans son hommage au Peuple et aux grands noms de la Révolution, n'est pas restituée au Petit Palais. L'exposition invite le visiteur à une déambulation chronologique mais en somme presque an-historique. On est bien loin des grandes rétrospectives¹⁵ où les historiens de l'art dialoguent avec les historiens ou les philosophes pour problématiser les conditions de production et les enjeux des œuvres exposées.

CÉCILE ROBELIN

Docteur ès lettres

Professeure agrégée au collège Paul Bert de Drancy.

15. Je songe ici à *Crime et châtiment*, remarquable exposition du musée d'Orsay, ou encore à la rétrospective du musée Carnavalet sur *Le Peuple de Paris au XIX^e siècle, des guinguettes aux barricades*.



NOUVELLES VALLÉSIENNES

Francis Jourdain « L'Enterrement de Jules Vallès »

De mon temps, Paris, Maspero, 1963.

*[Merci à Georges Aillaud de nous avoir envoyé cet extrait, reproduit dans
Faites entrer l'infini, n° 30, décembre 2000.]*



Je crois bien que personne n'a eu sur moi autant d'influence qu'en a eue Vallès. Hélas ! Je ne l'ai jamais vu. Mon oncle l'avait très bien connu ; il l'adorait, me parlait de lui sans cesse. Il lui devait beaucoup. J'aimais beaucoup mon oncle. C'est presque autant que par ses livres, par personne interposée, que Vallès m'a formé. Mon sort a été différent du sien plus qu'on ne saurait le dire ; cependant j'ai appris de lui certaines façons d'accueillir la vie. Parlant de ce frondeur qui ne chérissait rien autant que l'indépendance, le mot maître est déplacé ; plus que mon guide, il a été mon compagnon. Ses livres ont fait mieux que de m'instruire, ils m'ont donné l'impression de la présence réelle. Vallès m'a encouragé, soutenu, réconforté. Il m'a aidé.

Avant même de marcher à ses côtés, j'ai marché derrière son cercueil. Et je ne l'ai plus quitté.

Derrière son cercueil... Ne prends pas cela pour une métaphore dont il serait, de ta part, poli de chercher le sens obscur. J'ai – pour emprunter le style des gazetiers de l'époque – j'ai « conduit à sa dernière demeure, la dépouille mortelle » de celui dont j'allais devenir l'ami fidèle. J'avais un peu plus de neuf ans. En 1885 (tiens ! nous voici de retour au temps où je t'introduisais chez mon herboriste !) en février 85, donc, mon oncle, l'ancien communal, vient me chercher à la maison. C'était le matin du lundi gras. En me confiant à son beau-frère, ma mère ne pouvait naturellement pas se douter que j'allais assister à une espèce d'émeute, vire être mêlé au remous de cette foule parisienne dont l'incohérence l'effrayait toujours un peu. Mon oncle s'était bien gardé de lui raconter que la veille, à la salle Giffard, Édouard Vaillant avait accusé la police d'avoir pour le moins hâté la mort de Jules Vallès en perquisitionnant chez lui déjà gravement malade, allant jusqu'à fouiller son lit. Après Vaillant, plusieurs orateurs avaient véhémentement



invité l'assistance à se joindre aux anciens communards qui viendraient le lendemain aux funérailles et manifesteraient leur indignation [...].

Sur la chaussée, la foule était si dense que les tramways avaient du mal à la traverser au petit pas, sous les huées des badauds (il y en avait autant que de manifestants) qui bientôt ne trouvèrent rien de mieux que de poser sur les rails quelques pavés apportés d'un tas voisin. Un tramway dérailla, que les occupants évacuèrent en poussant des cris d'épouvante. Lazzis des manifestants, vite grimpés sur l'impériale de la voiture immobilisée, afin de mieux repérer « les notabilités » : Henri Rochefort, le colonel Lisbonne, Léon Cladel, Longuet, le photographe Carjat, Simon Deréane, cent autres dont, comme les premiers, les noms ne me disaient rien ou pas grand chose.

Une dame, montée sur le même banc que moi, voulait à toute force voir Arsène Houssaye. Mon oncle le lui montre : « Tenez, là, à côté de ce monsieur qui met les doigts dans son nez... Pas celui de gauche... À droite, un peu en arrière de la mémère qui a des raisins noirs sur son chapeau. » La dame était enchantée. Elle demanda : « Qu'est-ce qu'il fait, comme métier, cet Arsène-là ?... Il est connu ? » Et sans attendre la réponse, elle descendit du banc, se disant pressée d'aller chez sa belle-mère qui l'attendait à déjeuner.

Derrière le tramway déraillé, d'autres arrivaient et stoppaient. Les voyageurs étaient assez gaîment sommés de descendre. Un entêté récalcitrant reçut un caillou sur son gibus qu'il se mit à frotter énergiquement. Un étudiant voulut enfourcher le cheval d'une des voitures en panne. Le conducteur d'y opposa. « Eh ! je ne vais pas te l'abîmer, ton canasson ! » La boutonnière fleurie d'une immortelle rouge, les blanquistes s'efforçaient de circuler au milieu de la cohue. « De la dignité, citoyens, je vous en prie, un peu de dignité ! » On criait : « Vive la Commune ! » Quelqu'un aperçut Clemenceau qui causait avec Armand Massard. Une voix s'éleva : « À bas Clemenceau ! » L'homme qui portait la bannière des Égaux du XX^e arrondissement se fâcha : « Vous direz ce que vous voudrez, Clemenceau est un républicain. Vive la république !... » On criait surtout : « Vive la Commune ! »

Un cocher de fiacre se dressa sur son siège et clama un poème. « C'est Mohr, dit mon oncle... Il n'en fait jamais d'autres ! Satané Mohr !... C'est un poème de lui qu'il récite, cet animal-là ! » Près de nous, un monsieur dit : « Cette cérémonie tourne au grotesque. C'est offensant pour la mémoire de Vallès... Pauvre Vallès !... Tout cela est indécent... Ridicule... Parfaitement ridicule !... » Mon oncle était triste et agacé. « Pauvre Vallès ! » répéta-t-il à son tour, puis : « Raconté par Vallès, tout cela serait magnifique. »

Le Bon Sens (1832-1839). Un journal populaire et républicain sous la monarchie de Juillet

Errata / Addendum



Suite à notre article sur le journal *Le Bon Sens*, paru dans le numéro 42 de la revue *Autour de Vallès* (2012), quelques précisions nous semblent justifiées.

En premier lieu, les informations de la note 2 (p. 182), tirées en toute confiance des livres d'Eugène Hatin et de Claude Bellanger, sont inexactes : *Le Bon Sens*, hebdomadaire paraissant le dimanche, proposa tout d'abord un abonnement annuel à 6 fr 50 ; par la suite, en novembre 1833, le même abonnement passa à 10 fr pour la France et 12 fr pour l'étranger ; puis à 60 fr, lors de sa parution quotidienne à partir d'avril 1834 ; et enfin à 80 fr, en janvier 1835.

Ainsi, nous pouvons remarquer que l'entreprise réussie d'Émile de Girardin en 1836 a été précédée d'expériences pionnières, telle celle de Victor Rodde qui, dès le lancement du *Bon Sens* en 1832, veut bousculer le marché des périodiques en étant le plus « bon marché » possible (en une du n°1, 29 juillet 1832), l'exemplaire étant vendu pour 1 sou (0,05 centimes), puis rapidement pour 2 (2 déc. 1833, n° 19), afin d'être accessible, en métropole comme dans les départements, aux « plus minces fortunes » (n° 19).

En second lieu, l'intérêt de la collection de la Bibliothèque nationale que nous citons, tient au fait qu'elle contient le *Prospectus* du journal (15 juillet), que nous n'avons, pour l'instant, retrouvé nulle part ailleurs.

À noter enfin que la collection qui se trouve à la Bibliothèque du Patrimoine de Clermont-Ferrand ne provient pas d'un « abonné », mais d'un grand collectionneur de la fin du XIX^e-début XX^e siècle (Paul Le Blanc), ce qui explique la



NOUVELLES VALLÉSIENNES

présence de notices biographiques et surtout son caractère lacunaire (il n'y a pas les numéros quotidiens parus à partir d'avril 1834). Nous avons récemment travaillé sur cette collection, au sujet de la médiatisation et des retombées de l'important procès d'octobre 1833.

Cf. Marcoux, Camille Noé, *Le Bon Sens (1832-1839) : Retentissement et conséquences du procès d'octobre 1833 (Une autopsie des années 1832-1834)*, Clermont-Ferrand, Université Blaise-Pascal, 52 p.

CAMILLE-NOÉ MARCOUX

Université Blaise Pascal

Clermont-Ferrand



Les mystères urbains au prisme de l'identité nationale

Dossier publié en ligne sur le site Médias19

Introduction par Marie-Eve Thérenty

GRANDE-BRETAGNE

Matthieu Letourneux, « Imaginaires sériels et circulation internationale.
Le cas des mystères urbains (France, Grande-Bretagne) »

QUÉBEC

Micheline Cambron, « Mystères et variance des textes populaires :
la contingence des supports »

Marie-Astrid Charlier, « Mystères de papier mâché. Montréal
selon Hector Berthelot »

Matthieu Letourneux, « Un genre médiatique international, des séries
culturelles locales . Le mystère urbain québécois ».

Yoan Vérilhac, « Les mystères des *Mystères de Montréal*
d'Henri-Emile Chevalier »

Alex Lascar, « Crimes littéraires et transactions discursives.
Les Mystères de Montréal et le récit national ».

FRANCE

Nicolas Gauthier, « Le cas des *Mystères du Palais-Royal*
de Louis-François Raban »

Amélie Chabrier, « *Les Mystères de New-York* : stratégies d'adaptation
d'un *serial* américain au pays de l'oncle Sue »

GRÈCE

Effie Amilitou, « Apocryphes urbains, ou la construction d'un mystérieux
genre romanesque en Grèce »



NOUVELLES VALLÉSIENNES

RUSSIE

Anna Lushenkova, « Entre « l'école naturelle » et les mystères de la capitale : la croisée des genres et des traditions littéraires dans *Les Bas-fonds de Saint-Petersbourg* de Krestovski et sa tradition française »

PAYS SCANDINAVES

Helle Waahlberg, « Ridicules imitations d'Eugène Sue ou de Paul Féval », les mystères urbains scandinaves.

MEXIQUE

Laura Suarez de la Torre, « Lectures des *Mystères de Paris* à Mexico au XIX^e siècle »

Maria Esther Pérez Salas, « Les illustrations mexicaines des *Mystères de Paris* »



Les Cahiers naturalistes

n° 87, 2013

Dossier Zola journaliste (coordonné par C. Saminadayar-Perrin)

- Corinne Saminadayar-Perrin : Zola journaliste
 Marie-Ange Fougère : Portrait de Zola en chroniqueur
 Sandrine Carvalhosa : Zola et la causerie
 Marie-Astrid Charlier : Zola chroniqueur d'une fin de règne
 Marie-Françoise Melmoux-Montaubin : *Les Lettres parisiennes* de Zola
 Claude Sabatier : La tentation pamphlétaire dans les chroniques de Zola
 Adeline Wrona : Zola chroniqueur politique, ou les expériences du temps
 Éléonore Reverzy & Nicolas Bourguinat : Zola et la « fiction du parlementarisme »
 Nicholas White : Le papier mâché dans *L'Argent*
 François-Marie Mourad : Logique de *Mes Haines*
 Yoan Vérilhac : Zola et les « jeunes », la haine en partage ?

Études littéraires et historiques

- Julie Lama : Ursule Macquart. Histoire d'un personnage
 Marie-Sophie Armstrong : *L'Assommoir* et la scène du fiacre de *Madame Bovary*
 Haude Rivoal : Femmes, commerce(s) et capitalisme dans *Au Bonheur des Dames*
 Barbara Giraud : Sensualité et hygiène. Regards sur la salle de bains dans
Nana de Zola et *La Faustin* d'Edmond de Goncourt
 Denis Saint-Amand : À propos de *La Flore pornographique* d'Ambroise Macrobe
 Fabian Scharf : Rousseau révolutionnaire dans l'œuvre de Zola
 François Vanoosthuyse : Zola dans l'optique d'Eisenstein

Pèlerinage de Médan 2012

- Allocution de Vincent Peillon
 Kelly Basilio : La « chanson de Gervaise »

Comptes rendus et chronique

TABLE DES MATIÈRES

LES MYSTÈRES URBAINS : LE ROMAN DE L'HISTOIRE SOCIALE

Corinne Saminadayar-Perrin	
« Vallès lecteur des <i>Mystères de Paris</i> : récit, fiction et écriture du social »	5

I. CIRCULATIONS ET RÉÉCRITURES

Alain Vaillant	
« Des mystères de la foi aux mystères de la ville : genèse d'un mythe moderne »	23
Dominique Kalifa	
« L'imaginaire des bas-fonds et les "mystères urbains" »	35
Agathe Novak-Lechevalier	
« Du mystère médiéval aux Mystères urbains : la théâtralité des <i>Mystères de Londres</i> de Paul Féval »	47
Corinne Saminadayar-Perrin	
« Une réécriture critique des <i>Mystères de Paris : Les Mohicans de Paris</i> »	59
Yoan Vérilhac	
« "Vie à découvert et opérations en grand" : les mystères de province et les <i>Mystères de Paris</i> »	77

II. DU ROMAN SOCIAL À LA FICTION HISTORIQUE

Corinne Saminadayar-Perrin	
« Espaces-temps des Mystères urbains : logiques panoramiques et histoire sociale »	103
Marie-Ève Therenty	
« Les mystères urbains historiques : <i>romance</i> versus <i>novel</i> »	125
Yoan Vérilhac	
« L'épreuve de la durée et l'écriture de l'histoire : <i>Les Mystères de Lyon</i> et <i>Les Mystères des Carrières de Montmartre</i> »	139
Matthieu Letourneux	
« L'histoire sociale phagocytée par le roman-feuilleton : <i>Les Mystères du peuple</i> d'Eugène Sue »	5157

∞
TABLE DES MATIÈRES

Lise Dumasy	
« Le mystère urbain, entre roman gothique et histoire sociale : le nir moderne »	173
Hélène Demirdjian	
« Dévoilement et politique dans <i>Le Fou</i> de Raffi »	199
NOUVELLES VALLÉSIENNES	
Silvia Disegni	
« Hommage à Pierre Pillu »	215
Marie-Hélène Biaute-Roques	
« Une performance d'Éloi Vallès-Valat »	217
Cécile Robelin	
« Dalou, sculpteur de la République ? »	239
Francis Jourdain	
« L'Enterrement de Vallès », extrait de <i>De mon temps. Propos tenus à un moins de vingt ans par un moins de cent ans</i> , Paris, Maspero, 1963.	248
Camille Noé Marcoux	
« <i>Le Bon sens</i> : erratum »	250

∞

LES AMIS DE JULES VALLÈS

Fondée en 1982 par Roger Bellet, l'association des Amis de Jules Vallès s'attache à faire mieux connaître l'originalité de Jules Vallès écrivain et journaliste. La revue *Autour de Vallès*, qui paraît une fois par an, publie des articles consacrés à l'œuvre de Vallès mais aussi au contexte historique, idéologique et culturel qui permet de mettre sa pensée en perspective et de mieux la comprendre. Cette approche suppose un croisement de regards et un esprit de transdisciplinarité que la revue, sous son titre antérieur *Les Amis de Jules Vallès*, a toujours favorisés. La revue s'attache en outre à rendre compte de tous les aspects de l'« actualité vallésienne » (manifestations diverses, adaptations théâtrales, expositions, publications...).

L'adhésion à l'association des Amis de Jules Vallès est de 30 €. Elle permet de recevoir le numéro annuel de la revue *Autour de Vallès*.

À l'exception du n° 12, tous les numéros sont actuellement disponibles au prix de 15 € (30 € pour les numéros doubles : n° 2, 16 et 31).

L'Association dispose également de lithographies originales, à tirage limité, format 28/40, représentant Jules Vallès, « œuvre du Centenaire », par Claude Weisbuch. On en trouve copie dans les numéros 2 et 3 de la revue *Les Amis de Jules Vallès*. On peut se les procurer en contactant le secrétariat de l'association, à l'adresse :

Les Amis de Jules Vallès
 Université Jean-Monnet, Faculté des Lettres
 33, rue du Onze Novembre
 42023 Saint-Étienne CEDEX 2

Adhésion à l'association Les Amis de Jules Vallès : 30 €

Nom :

Prénom :

Adresse :

Règlement par chèque bancaire ou postal à l'ordre des Amis de Jules Vallès, à adresser à la trésorière de l'association :

Corinne Saminadayar-Perrin, 1, rue du Grand-Saint-Jean, 34000 Montpellier
 corinne.saminadayar-perrin@univ-montp3.fr

