



HAL
open science

Les ” mystères urbains ”, expression d’une modernité énigmatique

Matthieu Letourneux

► **To cite this version:**

Matthieu Letourneux. Les ” mystères urbains ”, expression d’une modernité énigmatique. Alla ricerca delle radici popolari della cultura europea, Looking for the Roots of European Popular Culture, Dec 2009, Bologne, Italie. hal-00645212

HAL Id: hal-00645212

<https://hal.science/hal-00645212>

Submitted on 27 Nov 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Matthieu Letourneux

Les « mystères urbains », expression d'une modernité énigmatique

in M. dall'Asta, F. Pagello, *Alla ricerca delle radici popolari della cultura europea, Looking for the Roots of European Popular Culture*, Bologne, 9 décembre 2009

(texte publié en italien dans *Il corsarone* n°13, mars 2011)

Un des premiers grands genres nés de l'avènement de la culture médiatique moderne est sans doute le récit de « mystères urbains », dont le développement a été rapide, entraînant une véritable vogue européenne. Son succès illustre la montée en puissance d'un imaginaire de la ville, en même temps qu'il contribue à le formaliser et à le diffuser. C'est cette importance que je voudrais essayer de comprendre dans cet article. Si je m'efforcerai en introduction d'ébaucher un rapide panorama du genre et de son extension en Europe, je ne pourrai, pour des raisons évidentes, envisager les œuvres de tous les pays, aussi me concentrerai-je sur la France et l'Angleterre.

C'est du succès des *Mystères de Paris* qu'on doit l'avènement des mystères urbains. L'œuvre paraît en feuilleton dans *Le Journal des Débats* entre le 19 juin 1842 et le 15 octobre 1843. Elle connaît un succès dont l'histoire n'est plus à faire. Très vite, le roman de Sue a donné lieu à des déclinaisons assumées, non seulement en France, mais aussi dans toute l'Europe puis dans le monde. On peut rappeler quelques titres témoignant de ce succès mondial du genre au XIXe siècle¹. En deux décennies, on voit ainsi paraître en Grande-Bretagne², *The Mysteries of London* de G. W. H. Reynolds (1844-1848) et toute une série de romans, comme *Poor Boys of London* (1865)³, *Wild Boys of London* (1866)⁴, *The Jolly Dogs of London* (1864)⁵. Mais par-delà l'Angleterre, c'est toute l'Europe qui est réalité emportée par cet engouement populaire : on citera, en Allemagne, *Die Geheimnisse von Berlin* (texte

¹ On peut avoir un aperçu d'ensemble de cette vogue dans la présentation du genre par Riccardo Barbagallo, sur le site suivant : <http://www.roman-daventures.com/types-ra/myst-urb/mysteres-urbains-vf.htm> (page consultée le 24 mai 2010).

² Sur cette vogue en Angleterre, voir Berry Palmer Chevasco, *Mysterymania: the reception of Eugène Sue in Britain 1838-1860*, Berne, Peter Lang, 2003.

³ *The Poor Boys of London; or, Driven to Crime a Life Story for the People*, 41 livraisons, Londres, William Emmett Laurence (qui en a sans doute été aussi l'auteur).

⁴ Anonyme, *The Wild Boys of London*, 103 livraisons, Ealing, 1965-1866

⁵ *Jolly Dogs of London; or, the Two Roads of Life*, Newsagents Publishing Co., 1864.

anonyme de 1844)⁶, en Espagne, *Los Misterios de Madrid* de Juan Martínez Villergas (1844), en Belgique, *Les Mystères de Bruxelles* de Suau de Varennes (1844-1846), au Portugal, *Os Mistérios de Lisboa* de Camilo Castelo Branco (1854), en Italie, on compte 14 mystères publiés dans les années 1850-1860, dont le plus connu est bien sûr *I Misteri di Napoli* de Francesco Mastriani⁷, publié en 1869-1870. Par-delà l'Europe, le phénomène touche encore le Nouveau-Monde, avec, par exemple, aux Etats-Unis, *The Mysteries and Miseries of New York: a story of real life* de Ned Buntline (E. Z. C. Judson, 1848) et des dizaines d'autres titres⁸, et au Canada, *The Mysteries of Montreal a Novel founded on Facts*⁹. Cette homogénéité passe également par un ensemble de traductions, dont on ne fera pas l'histoire, mais qui seule peut expliquer cette cohérence d'une culture européenne ou mondiale.

En 1856, un article du supplément littéraire *Le Quérard* constatait déjà cette tendance : « On sait d'ailleurs que la vogue du livre de M. Eugène Sue fit éclore une multitude de *mystères* ; on dévoila ceux de Berlin, de Bruxelles, de Vienne, de Madrid, etc., et celui qui prendrait la peine de consulter ces tristes imitations d'un modèle trop vanté, y trouverait plus d'argot que de talent »¹⁰. Et déjà, en 1845, un article du *Bentley's Miscellany* notait : « cette mystérimanie a traversé la Manche. Les auteurs fabriquent du vice par douzaines »¹¹. Evoquer trois ans après la publication du roman de Sue une « mystérimanie » (« *Mysterymania* »), c'est témoigner de combien cette vogue a été rapide au-delà même de la France.

⁶ Sur le succès en Allemagne, voir Eduard Engel, *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis in die Gegenwart*, Leipzig, Wien, Freytag, Tempsky, 1906.

⁷ On citera par exemple *I Misteri di Roma Contemporanea* de B. Del Vecchio (1851-53), réponse au roman de Sue, *I Misteri di Palermo* de Benedetto Naselli (1852), *I Misteri di Firenze. Scene Moderne* d'Angiolo Panzani (1854) et surtout *I Misteri di Firenze* (1857) de Carlo Lorenzini – c'est-à-dire Carlo Collodi. Sur les mystères urbains italiens, voir Pierre Chabot, « Les avatars italiens des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue », *Frontières et passages, les échanges culturels et littéraires*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 1999.

⁸ Sur le développement du genre aux Etats-Unis, voir Michael Dennins, *Mechanical Accents : Dime Novels and Working-Class Culture in America*, Londres, Verso, 1987 et Stuart M. Blumin, « George G. Foster and the Emerging Metropolis », introduction à George G. Foster, *New York by Gaslight*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1990.

⁹ Anonyme, Montréal, H. H. Cunningham, 1846.

¹⁰ « Lettre bibliographique » signée de l'initiale B., *Le Quérard. Archives d'histoire littéraire, de biographie et de bibliographie françaises. Complément périodique de la France littéraire. Par l'auteur de la France littéraire*, 1856.

¹¹ « this mysterymania has crossed the channel. Authors are manufacturing vices by the gross ». Alfred Crowquill, « Outlines of Mysteries », *Bentley's Miscellany*, 17, mai 1845, cité par Anne Humpherys, *G.W.M. Reynolds: nineteenth-century fiction, politics, and the press*, Hampshire et Burlington, Ashgate Publishing, 2008.

Dans les décennies suivantes, le genre va prospérer, en subissant néanmoins une série de transformations : dépolitisation, déclin de la dimension discursive, reflux de l'approche panoramique, glissement d'une vision collective vers une vision individuelle. Pourtant, on le verra, malgré ces mutations, des traits communs demeurent. Ainsi le genre va-t-il donner lieu à une litanie de titres, au moins jusqu'aux années 1920, par exemple avec Guy de Téraumont, dans des séries comme *Les Bas-fonds* (Ferenczi, 1929) ou Jean de La Hire avec *Les Mystères de Lyon* (Tallandier, 1933). Mais déjà, en 1898, Claretie se moque de cette production sérielle usée jusqu'à la corde, puisqu'il peint à travers le cas de l'écrivain raté Joseph Aubert, qui « rêve de cet état illusoire qui s'appelle la carrière des lettres », et qui « avait eu l'ambition de continuer et de compléter Eugène Sue et Paul Féval. Ne s'était-il pas avisé de trouver qu'après les *Mystères de Paris* et les *Mystères de Londres*, la littérature romanesque gardait, béante, une lacune ? Personne n'avait songé à écrire les *Mystères du Bois de Boulogne* ! Quel étonnement ! Le siècle pourtant attendait ce livre »¹².

Loin d'être le simple reflet de la vogue européenne du roman de Sue (ce qui serait, en soi, déjà significatif), ce succès du genre du « mystère urbain » synthétise des imaginaires et des discours cohérents qui vont se développer dans toute l'Europe, avec certes des effets de reterritorialisation, mais aussi une évidente cohérence d'ensemble, comme en témoigne la publication de « mystères » délocalisés : *Mystères de Londres* en France, par Paul Féval, *Apaches, i selvaggi di Parigi* (Gianella) en Italie, ou encore *Mystères de Berlin* (Tissot et Améro)... Ils illustrent cette européanisation des clichés et des stéréotypes culturels, avec certes des effets de contextualisation, mais le fond reste le même. De fait, par son importance, le genre va influencer le développement des littératures à formules européennes¹³. Le goût pour les souterrains et la culture des voyous va engendrer les grandes formes du roman criminel, puis du roman policier, dont les paysages sont les descendants directs de cette littérature. La relation que le genre établit entre les mouvements du cœur et les rapports de classes va générer le roman de la victime, le roman de l'erreur judiciaire et leurs descendants dans la littérature sentimentale. Enfin, la fascination des auteurs pour les complots et les explications conspirationnistes des grands troubles sociaux vont durablement nourrir les imaginaires du récit d'aventures et du récit d'espionnage et tous les récits de conspirations. Cette importance vient sans doute de ce que la ville, métaphore des transformations

¹² Jules Claretie, *La Vie à Paris*, Paris, Bibliothèque Charpentier, Eugène Fasquelle, 1897.

¹³ Je reprends ici la notion de *formula story* développée par John Cawelti dans *Adventure, Mystery and Romance*.

économiques de l'époque, dont le dialogue de l'écriture, comme révélation, et du « mystère », chercherait à rendre compte, apparaît comme une cosmologie qui thématise dans sa spatialité la forme proliférante du feuilleton et permet de synthétiser toutes les virtualités du roman.

Les titres des œuvres ont souvent valeur de définition générique : une ville (Londres, Milan, Naples, Madrid) ou une partie de la ville (« Les faubourgs », les « Bas fonds », les « fortif »), est associée à un terme renvoyant à la dimension romanesque du récit (*les Drames de Paris*, *Les Peaux-Rouges de Paris*, *Les Nuits de Paris*, *Les Bas-fonds de Paris*, etc.¹⁴). Et une analyse similaire pourrait être proposée dans les autres villes, à l'instar de Londres, déclinée en *Mysteries of the Court of London* (Reynolds, 1848-1856), *Revelations of London* (Ainsworth, 1846), *Terror of London* (sous titre du fameux *Spring Heeled Jack*, 1864-67), *A London Mystery* (1866)¹⁵, *New Mysteries of London* (1860)¹⁶, etc. Toujours s'associent la ville, le mystère, le crime et la misère, révélant que la grande ville, tout en reflétant déjà certains aspects de la modernité (place de la finance, de l'industrie, du monde ouvrier, etc.), reste associée à une certaine forme d'inquiétude.

On peut tracer l'archéologie du genre. Kerlhein Stierle a pu montrer combien l'émergence du regard littéraire sur Paris a pu se formaliser, entre la fin du XVIIIe siècle et la première moitié du XIXe siècle, à travers la relation à une ville faite de signes, de textes¹⁷. Saisie par le texte comme une métaphore du monde, la ville devient elle-même un texte, comme l'avait suggéré Hugo dans la comparaison fameuse de *Notre Dame de Paris*, « Ceci tuera cela »¹⁸. C'est d'ailleurs ce que semblait indiquer, dès 1821, Pierce Egan, dans *Life in London*, l'un des premiers récits de la vie londonienne qui influencera directement Eugène Sue, ouvrage qui décrivait la cité anglaise en ces termes : « La métropole est une encyclopédie

¹⁴ Ponson du Terrail, *Les Drames de Paris*, 1857-1870 (la série est mieux connue à travers le nom de son personnage principal, Rocambole) ; Gustave Aimard, *Les Peaux rouges de Paris*, 3 volumes, 1888-1889 ; on doit à ce même auteur *Les Invisibles de Paris*, 5 volumes, 1867 ; Pierre Zaccone, *Les Nuits de Paris*, sans date (vers 1875 ?). Ce même auteur a proposé *Les mystères de Bicêtre*, 1864, *Les Nuits du Boulevard*, 1876 ou encore *Les Aventuriers de Paris*, 1878 ; Aristide Bruant, *Les Bas-fonds de Paris*, 1897.

¹⁵ Anonyme, *Reynold's Miscellany*, n° 962-981, 1866.

¹⁶ Anonyme, *The New Mysteries of London*, J. Berger, 1860.

¹⁷ K. Stierle, *La Capitale des signes. Paris et son discours*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2001.

¹⁸ Victor Hugo, *Notre Dame de Paris*, V, II.

complète, dans laquelle tout homme, quelles que soient ses usages, trouvera de quoi satisfaire son palais [...] chaque mètre de cette métropole est une sorte de *carte* qui vaut la peine d'être explorée »¹⁹. Série de portraits et de types, panoramas, physionomies, catalogues des crimes et des vices sont autant de textes encyclopédiques qui composent la ville en un ensemble de signes qui en font un monde.

La montée en puissance de l'imaginaire de la ville a partie liée avec le développement des nouveaux supports de diffusion : dès le XIXe siècle, les romans-feuilletons ou les *penny dreadfuls*²⁰ vont privilégier les villes, qui est l'espace familier à leurs producteurs et leurs principaux acheteurs. L'intérêt pour la ville va se développer dans une littérature largement liée à l'imaginaire urbain, des « Physiologies » aux « Tableaux de Paris », dont on a pu montrer également le lien avec l'imaginaire journalistique²¹. Intrinsèquement mêlées, vie littéraire et journalistique ont ainsi rapidement défini de nouveaux genres, de nouveaux objets, de nouvelles préoccupations, à la jonction desquels figure la ville.

Une telle littérature participe de cette logique qu'Alain Vaillant et Marie-Eve Thérénty ont associée au développement de la culture médiatique qui, sous l'impulsion du journal, a substitué un discours sur le monde fondé sur la réalité plutôt que sur la vérité, mettant en avant l'actualité plutôt qu'une approche abstraite et universelle²². La ville enracine le discours dans un temps et un lieu, et les personnages deviennent des types sociaux qui prétendent se fonder sur une observation de la réalité. Et l'on voit alors comment cette thématique urbaine s'ouvre à un vaste corpus de textes s'articulant autour d'un imaginaire de la ville, une vision panoramique et polycentrée des personnages, des intrigues et des lieux, à l'instar des *Misérables* de Hugo ou de *Bleak House* de Dickens²³.

Mais comme le montre encore Stierle, ce regard sur la ville s'est structuré au début du XIXe siècle, et il l'a fait dans deux directions significatives : d'une série de portraits au

¹⁹ « The metropolis is a complete cyclopaedia, where every man of every sector habit may find something to please his palate [...] every square in the metropolis is a sort of *map* well worthy of exploring ». Pierce Egan, *Life in London, or Days and Nights of Jerry Hawthorne and his elegant friend Corinthian Tom*, Sherwood, Neely & Jones, 1821.

²⁰ John Springhall, « 'Disseminating impure literature' : the 'penny dreadful' publishing business since 1860 », *Economic History Review*, XLVII, 3, 1994.

²¹ Sur ces questions, on peut lire le numéro de la revue *Romantisme* (2007/2, n° 136) consacré aux œuvres-mondes dirigé par Marie-Eve Thérénty, et Marie-Ève Thérénty, *Mosaïques*, Honoré Champion, 2003.

²² Marie-Eve Thérénty, Alain Vaillant, *1836, l'an 1 de la culture médiatique*, Paris, Nouveau Monde, 2002.

²³ Maxwell, *The Mysteries of Paris and London*, University of Virginia Press, 1992.

XVIII^e siècle, les auteurs se sont mis à proposer des visions systématiques ; en parallèle, la « littérature descriptive » devient roman, et les types discontinus sont liés entre eux par des relations actantielles qui mettent en scène les rapports de force. Déjà, *Life in London* proposait une entrée dans la ville qui offrait un regard sur ses crimes et ses vices à travers les aventures de ses héros. En France, Eugène Sue va assurer cette dynamique romanesque dans les *Mystères de Paris*. La logique n'est plus celle de l'accumulation de portraits, mais d'affrontements et de rencontres entre des personnages qui incarnent ces grands types jusqu'alors juxtaposés : le voyou, la prostituée, etc.

Or, il est significatif qu'Eugène Sue, l'un des premiers grands feuilletonistes, soit l'un des initiateurs du roman de la ville. En effet, avec la forme ouverte du feuilleton, la pluralité de l'espace urbain et de ceux qui le peuplent trouvent un type d'expression à sa mesure, puisque la série des livraisons proposait un récit lui-même ramifié, et que les affrontements entre les personnages en une multitude de rencontres paraissant explorer l'ensemble des possibles narratifs, permettaient de mettre en scène la circulation, la communication et les échanges caractérisant ce type d'espace. La logique actantielle et combinatoire du feuilleton entre en résonance avec cet espace des flux et des échanges (économiques et sociaux) qu'est la ville. Le pluriel associé au titre : « Les mystères », « The Mysteries », « Gli Apaches », « Les invisibles » ou « Les loups » de Paris sont une façon d'exprimer cette volonté de dire, par la structure du roman, une totalité, même quand cette cartographie prend des allures de tératologie crapuleuse²⁴.

Les dimensions du feuilleton permettent aux auteurs de prétendre dresser le portrait d'une société, non plus seulement à travers l'accumulation de types, mais aussi à travers leur mise en réseau. Comme l'a montré Judith Lyon-Caen pour la France, le développement de la première génération de « mystères urbain » a accompagné celui des enquêtes sociales, avec des échanges constants entre les deux types de textes²⁵. C'est en particulier un discours sur la pauvreté qui se développe, discours qui oscille toujours entre la compassion et l'inquiétude, avec très vite une tendance marquée à la stigmatisation du peuple rebelle²⁶ et une mise en

²⁴ Ce sera encore le cas, dans les années 1920, avec des auteurs comme Guy de Téraumont, avec *Les Bas-fonds* ou Marcel Priollet, avec ses *Bas-fonds du grand monde*, même si dans ce cas la sérialité n'est plus celle, ouverte, du récit fleuve, mais celle de la série paratactique.

²⁵ Judith Lyon-Caen, « Enquêtes, littérature et savoir dans le monde social en France dans les années 1840 », *Revue d'Histoire des Sciences humaines*, 17, 2007.

²⁶ Victoria Thompson a montré le rôle qu'ont pu jouer les révolutions de 1830 et de 1848 dans le retournement du regard sur le peuple, désormais moins pittoresque qu'effrayant, parce que porteur de virtualités

scène du peuple victime, toujours menacé par la déchéance et la marginalité. Esthétiquement, un tel dispositif se traduit par une oscillation entre un goût pour l'univers du crime²⁷ (qu'exprime par exemple l'expression « *Penny Blood* »²⁸), assimilant souvent les classes laborieuses et les classes dangereuses²⁹, et une tendance d'autre part à faire le choix du *pathos* en empruntant à la rhétorique du mélodrame. Terreur et pitié se combinent suivant une rhétorique dont la finalité peut varier sensiblement, entre discours de cohésion sociale (passant par le renoncement et la dignité) et discours de rébellion (mais en net reflux avec la IIIe République).

Compatissant ou horrifié, le regard sur le peuple ne peut le détacher de la bourgeoisie. GWH Reynolds en avait déjà fait le cœur de *The Mysteries of London*, lui qui concluait le premier volume de son livre par cette affirmation :

« Il nous faut mettre en place une morale, enseigner à chaque classe sociale une grande leçon. Les thèmes de cette morale et de cette leçon sont :

RICHESSSE / PAUVRETE

Car nous nous sommes constitués en ennemi de l'opresseur, en champion de l'opprimé »³⁰.

Une telle façon de relire la réalité en termes d'affrontements sociaux détermine également l'un des traits de cette littérature réaliste dont Ian Watt (comme Georg Lukács avant lui) avait pu montrer qu'elle cherchait à exprimer les représentations d'une bourgeoisie montante, ressaisissant l'individu à travers sa relation au social, et relisant le social à travers

révolutionnaires et face auquel se définit l'identité petite-bourgeoise, par différenciation et mise à distance de ce peuple duquel elle n'était pas clairement distincte auparavant (« Telling 'Spatial Stories' : Urban Space and Bourgeois Identity in Early Nineteenth-Century Paris », *The Journal of Modern History*, 75, 2003).

²⁷ D. Kalifa, *L'Encre et le sang*.

²⁸ Anne Humpherys a souligné le lien entre les mystères urbains et les deux traditions anglaises du Newgate (récits de crimes célèbres) et des « sensation novels (récits de crimes fictifs) : « Generic Strands and urban twists : the victorian mysteries novel », *Victorian Studies*, été 1991.

²⁹ Louis Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses*, etc. Pour une discussion de ses thèses, voir Barrie M. Ratcliffe, « Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIXe siècle ? : The Chevalier Thesis Reexamined », *French Historical Studies*, vol. 17, n° 2, automne 1991.

³⁰ « We have a grand moral to work out — a great lesson to teach every class of society; — a moral and a lesson whose themes are: WEALTH / POVERTY. For we have constituted ourselves the scourge of the oppressor, and the champion of the oppressed ». Epilogue du volume I. On connaît le trajet d'Eugène Sue, des *Mystères de Paris* aux *Mystères du peuple*, vers un affrontement de plus en plus clair entre le prolétariat et ses oppresseurs.

des métaphores économiques. C'est bien de cette réalité que parle le récit de mystère urbain aussi bien chez Sue que chez Reynolds, qui fait de l'affrontement entre les riches et les pauvres le cœur des *Mysteries of London*, ou même que chez Paul Féval, qui fait, dans *Les Habits Noirs*, de la montée en puissance du capitalisme – et de la démocratie – la source du déclin national. Même dans les formes plus sérielles qui se développeront par la suite, on peut lire en filigrane une telle relation au monde.

Dans ces conflits individuels relus en termes sociaux et économiques, on peut repérer quatre pôles actantiels, correspondant aux positions respectives des pauvres et des riches : le peuple victime et le peuple criminel d'une part (par exemple Fleur-de-Marie et le Chourineur), et le bienfaiteur et le mauvais riche d'autre part (soit Rodolphe et les Jésuites du *Juif errant*), ces quatre personnages s'affrontant, et définissent des types de récits proches du genre : roman de la victime (en cela Charles Mérouvel et Jules Mary sont les descendants du mystère urbain³¹), roman criminel (dont le type serait à rechercher dans les *penny dreadfuls*, et les descendants, du côté du premier roman criminel, celui de Fortuné du Boisgobey et d'Emile Gaboriau, préférant à la peinture d'actes isolés aux conspirations des bandes), roman du justicier (dont le type serait *Le Comte de Monte Cristo* et ses descendants, les récits d'aventures et de détectives des *shockers* anglais), roman de la conspiration et de révolte sociale (dont le type serait *Les Mystères du peuple* de Sue et les descendants seraient les récits de sociétés secrètes et de manigances internationales ou cosmopolites). Pour exprimer la relation tendue entre ces pôles, le genre va constamment jouer sur les échanges de rôles : les pauvres se révèlent riches (comme Cœur d'acier dans *Les Habits noirs*), les nobles sont des criminels (comme Rio Santo dans *Les Mystères de Londres* de Féval ou Philip Ramsay dans *The Mysteries of London*), ou se griment en hommes du peuple (à l'instar de Rodolphe chez Sue), quand ils ne changent pas de fonction en chemin, à l'instar de Rocambole, le héros des *Drames de Paris* le roman de Ponson du Terrail.

Quelles que soient les polarisations du texte, il dessine un triangle entre la ville, les classes sociales et le crime, tous trois étant liés. Ce regard sur la ville moderne s'exprime paradoxalement par la montée en puissance des signes de la décadence : ce que la violence révèle, c'est le démantèlement des soutiens traditionnels de la sociabilité : dans la déchéance des victime se lit la perte des solidarités traditionnelles et de la place déterminée au sein de la société ; dans la mise en scène du crime et du vice se devine le sentiment d'une mise en cause

³¹ Plusieurs romans de Jules Mary reconnaissent d'ailleurs dès leur titre la dette qui les lie au genre, à l'instar des *Damnées de Paris*.

de la solidarité traditionnelle ou des garants de l'ordre social, police et justice³². Le roman de la victime développera le thème de façon obsessionnelle.

Dès lors, la modernité paraît pouvoir s'inverser en une forme de barbarie, et la ville moderne s'associe avec des signes primitifs : des titres comme *I selvaggi di Parigi*, *Les Loups de Paris*, ou *Les Peaux-rouges de Paris*³³ disent cette résurgence d'un fond primitif au cœur de la ville, tout comme l'expriment les métaphores exotiques ou archaïques, comparant le Paris moderne à une jungle³⁴ ou à la cité médiévale³⁵. Ainsi la ville porte-t-elle en son sein sa propre négation : ne va-t-elle pas rechercher inlassablement les vieux quartiers sordides du Paris médiéval bien après que l'haussmannisation de la ville a expulsé le crime vers la périphérie³⁶ ? Ne trouve-t-elle naturellement son reflet spéculaire dans les représentations de la ville offertes par les récits de cape et d'épée et les romans historiques se déroulant en ville, de Ainsworth à Zévaco, obéissant à des conventions fort proches de celles des modernes « mystères urbains » ? Il suffirait, pour s'en convaincre, d'observer, en amont, *Old Saint Paul* d'Ainsworth ou, en aval, *Buridan* de Michel Zévaco, pour saisir combien la ville des mystères urbains dialogue avec l'espace médiéval. C'est dire une fois de plus combien la métaphore spatiale et les symboliques de l'espace l'emportent sur la description simple de l'univers référentiel. La ville médiévale retrouve l'esthétique gothique, à laquelle se référait déjà Eugène Sue en reprenant le titre d'Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*. Elle emprunte à ce genre un grand nombre de ses thèmes, et le lien fondamental établi entre l'architecture torturée et l'âme humaine ; sauf qu'ici c'est l'espace urbain dans sa totalité qui subit un traitement symbolique, désignant moins, du même coup, une âme individuelle, qu'un portrait collectif de la société³⁷.

³² Richard Maxwell a ainsi pu montrer combien la façon d'appréhender le monde des hommes de loi chez Dickens participait de cet effet de chaos, rendant le monde indéchiffrable (« G. M. Reynolds, Dickens, and the Mysteries of London », *Nineteenth-Century Fiction*, 32, No. 2, 1977.

³³ *Gli Apaches, i selvaggi di Parigi* de Gianella, *Les Loups de Paris* de Jules Lermina, *Les Peaux Rouges de Paris* de Gustave Aimard.

³⁴ Régis Messac a été un des premiers à repérer ce lien dans une note de lecture consacrée au livre de Margaret Murray Gibb, *Fenimore Cooper et son influence en France*, publiée dans *PMLA*, 43, 4, 1928.

³⁵ Ainsworth en fait la matière de *Revelations of London*, voyage dans le temps et dans la ville.

³⁶ Dominique Kalifa, « Les Lieux du crime. Topographie criminelle et imaginaire social au XIXe siècle », *Sociétés et représentations*, 17, 2004/1.

³⁷ Sur cette façon de se réapproprier l'imaginaire gothique, voir Robert Mighall, *A Geography of Victorian Gothic Fiction*, New York, Oxford University Press, 1999.

Mais ce primitif qui surgit au cœur de la ville doit être perçu pour ce qu'il est, du refoulé, de l'*unheimlich*. En effet, il entre en résonance avec l'imaginaire gothique et les procédés empruntés au fantastique, si présents en particulier dans les *penny dreadfuls*. Il s'inscrit surtout dans cette géographie verticale de la ville, opposant surface et profondeur, dont Pike a montré qu'elle revenait aussi à confronter la célébration de la modernité aux peurs inconscientes symbolisées par les souterrains³⁸ - ceux par exemple des *Catacombes de Paris* d'Elie Berthet, ou des *Drames des catacombes* de Pierre Zaccone. Criminels, portes dérobées du roman gothique, passages secrets et égouts renouvelant le motif de la « cour des miracles », évocation obsessionnelle de la nuit et des mystères, jusqu'au fantastique³⁹... tout se combine pour déterminer un espace de l'inconscient, une zone d'obscurité que le texte prétend éclairer en même temps qu'il la fait exister, nourrissant les fantasmes et les transgressions du lecteur. D'autant que ce monde indéchiffrable est pourtant le nôtre : non pas un lointain exotique, mais une ville familière. Et cette défiguration du familier en monstrueux et terrifiant correspond très exactement aux mécanismes freudiens de l'*unheimlich*⁴⁰.

C'est bien la ville qui manifeste, en une série de métaphores spatiales, cette inquiétude : on suit l'auteur, qui nous guide dans les rues, renouvelant la figure du flâneur dont il fait désormais un double de Virgile guidant Dante ; on présente l'espace à travers les métaphores du labyrinthe on joue sur les contrastes entre les lumières des quartiers riches et l'obscurité des quartiers pauvres, et par une série de synecdoques, on établit des équivalences entre le quartier (riche ou pauvre, criminel ou policé, du vice et de la vertu), le logement, et celui qui l'habite. Enfin, on sélectionne une série de lieux signifiants : le passage, le tapis-franc, le cabaret, l'Hôtel particulier, les égouts, etc. Si l'espace détermine un discours, il ne prend son sens que parce qu'il est relayé par toute une série de thèmes récurrents qui en explicitent le sens. Car les motifs du labyrinthe, de la nuit et des enfers entrent en résonance avec les thèmes de la tromperie, de l'illusion et de la manipulation qui définissent les relations entre les personnages⁴¹. Cette logique de la tromperie généralisée s'exprime en particulier à

³⁸ David Lawrence Pike, *Metropolis on the Styx: the underworlds of modern urban culture, 1800-2001*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 2007.

³⁹ Sur ce lien, Claudio Gallo, « I fabbricatori di storie che trafficavano con le anime dei morti », in C. Gallo, *Paure*, Vérone, Colpo di fulmine edizioni, 1998.

⁴⁰ Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté*, Paris, Gallimard, Folio Essai, 1985.

⁴¹ Richard Maxwell, *The Mysteries of Paris and London*, Charlottesville and London, The University of Virginia, 1992.

travers l'obsession pour le carnaval⁴², le déguisement et les identités secrètes et par la mise en scène d'un trouble entre les classes : que les aristocrates soient d'anciens bagnards et les orphelins se révèlent d'extraction noble trouve son équivalence spatiale dans les passages secrets qui mènent des Hôtels particuliers aux tapis francs, ce que synthétise le titre oxymoronique de la série de Marcel Priollet, *Les Bas-fonds du grand monde*.

Face à un monde illisible, l'auteur oppose son regard panoramique, et prétend guider le lecteur, l'initier à des mystères. Il met en scène ce projet en convoquant tous les signes du processus initiatiques, et en les thématissant généralement dans l'intrigue à travers des figures de novices découvrant la face cachée du monde⁴³. Dans cette logique initiatique, l'opposition de la surface et de la profondeur, comme celle du jour et de la nuit, sont ainsi fréquemment reformulées en termes de complots ou de dédoublement de la société, en un pôle officiel et l'autre masqué : des Jésuites d'Eugène Sue aux « vampires » de Louis Feuillade, en passant par les syndicalistes de Paul Féval fils ou du capitaine Danrit, les *illuminati* de Dumas, les Juifs de *Biarritz*, première version du *Protocole des sages de Sion* par le feuilletoniste Sir John Retcliffe, les Francs-Maçons du second Léo Taxil, les Chinois de Sax Rohmer, les anarchistes de John Buchan, les capitalistes de Gustave Le Rouge⁴⁴, et surtout les mille et unes sociétés du crime, Habits Noirs, Apaches, Invisibles, mafia, *carbonari*, cour des miracles, etc. ainsi se dessine un imaginaire du secret qui dépasse largement les limites du seul « mystère urbain », mais irradie dans une large partie de la littérature populaire. Ces sociétés secrètes, si elles concentrent généralement leurs activités au cœur de la ville, irradient généralement dans le monde entier, et souvent sur des siècles, à l'instar des Jésuites de Sue ou de la « Centrale d'énergie » de John Buchan. On retrouverait souvent, formulé, un discours

⁴² Du bal masqué de l'opéra, Pierre Zaccone écrit : « l'on se croirait transporté tout à coup dans quelque immense cité prise d'assaut par une armée de fous » (*Les Nuits de Paris*, p. 75). Dans *Les Loups de Paris* de Jules Lermina, c'est au sortir d'un bal (non masqué cependant) que se révèle Belen. Mais on rencontre d'autres scènes carnavalesques chez Gustave Aimard (*Les Invisibles de Paris*), chez Ponson du Terrail (*L'Héritage mystérieux*), etc.

⁴³ Le frontispice de la première édition des *Mysteries of London* présentait un écrivain dévoilant femme et secrets, quand celui de sa suite, par Thomas Miller, ouvrait un rideau sur la société tout entière.

⁴⁴ Eugène Sue, *Le Juif errant*, Louis Feuillade, *Les Vampires*, serial dont Georges Meirs a proposé chez Tallandier la version novellisée, Paul Féval fils, *L'Homme de paille*, Danrit et Galopin, *La Révolution de demain*, Alexandre Dumas, *Joseph Balsamo* et ses suites, Sir John Retcliffe (auteur allemand), *Biarritz* ; Léo Taxil a proposé des essais antimaçonniques après avoir connu le succès dans les essais anti-jésuites, Sax Rohmer est l'auteur de la série des *Fu Manchu*, John Buchan évoque des conspirations anarchiques dans *La Centrale d'énergie* et *Les Trente-neuf marches*, Gustave Le Rouge est l'auteur de *La Conspiration des milliardaires*.

similaire à propos de la mafia et des groupes criminels – les sociétés politiques étant de toute façon assimilées à des organisations crapuleuses. Face à ces bandits, c'est aussi une figure de hors-la-loi qui se dresse, le justicier, ou la bande de justiciers, qui fait fi des règles sociales traditionnelles pour appliquer sa propre loi, au-dessus du commun des mortels, à l'instar de Rodolphe, Monte Cristo, plus tard Judex. Dans sa forme sombre, le justicier peut se faire vengeur, à la façon de Monte-Cristo, mais il est toujours surhomme, figure de « l'unique » tel que l'a défini Vittorio Frigerio en partant de la pensée de Max Stirner pour décrire cette figure se faisant l'égal de Dieu⁴⁵.

Ainsi, la promesse d'une révélation que porte en elle l'idée de « mystère » débouche-t-elle sur l'évocation de quelques individus démoniaques grippant l'unité sociale, des criminels qui s'avancent masqués, comme l'indiquent leurs lieux d'élections, souterrains, passages et portes dérobées ou leurs costumes, capes et masques. Quand le récit ne décrit pas de sociétés du crime, les malheurs des protagonistes sont causés par une poignée d'individus pervers, souvent plus puissants qu'eux – financiers, riches libidineux, juges dominés par la haine, ou brutes liées de près ou de loin à la pègre. Dans tous les cas, le désordre et les souffrances sont rapportés à un ordre privé, et renvoient à des motivations inavouables : le portrait de la société est réduit aux manigances de quelques figures négatives toutes entières caractérisées par le goût de la manipulation et de la dissimulation. En effet, s'il y a mystère, c'est que le principal moteur du genre est la tromperie : tromperie des femmes aux mille sortilèges, tromperie qui jette la vierge sur le trottoir, tromperie du jeune provincial qui se laisse ruiner dans un tripot, tromperie de l'ouvrier courageux accusé de tous les crimes... tromperie, plus largement de l'ordre social lui-même, manipulé dans ses rouages pour des intérêts personnels. Dans tous les cas, les criminels participent d'un mouvement visant à obscurcir le sens, à ne plus permettre d'accéder à la compréhension.

Certes, la révélation promise ne débouche très souvent sur aucun discours, aucune révélation déterminée. C'est le cas en particulier chez les auteurs tardifs, après 1860, qui s'inscrivent dans une perspective plus sérielle et ne cherchent souvent plus à développer un discours original sur le monde⁴⁶ : dans les romans de la seconde période de Pierre Zaccone, dans ceux de Gustave Aimard, bien sûr, ou chez des écrivains sensationnalistes des *penny*

⁴⁵ Vittorio Frigerio, *Les Fils de Monte Cristo*, Limoges, PULIM et Umberto Eco, *De Superman au surhomme*.

⁴⁶ En France, une telle dépolitisation fait suite à l'arrivée au pouvoir de Napoléon III et à la mise au pas des hommes de plume qui s'en est suivie.

dreadfuls, délaissant l'explication des crimes et de la misère sociale pour leur simple représentation – un peu comme le fera un auteur racoleur comme Guy de Téra mond (la série des *Bas-fonds*). C'est encore le cas dans les romans se contentant d'une représentation déplorative et populiste de la misère, à l'instar d'un Aristide Bruant dans *Les Bas-fonds de Paris*. Mais même quand aucun discours clairement déterminé n'est produit par le texte, l'affirmation du mystère et de la révélation persiste. Cela ne signifie nullement que rien n'est dit du monde. Au contraire, ce qui est révélé, c'est précisément que le monde est mu par une dynamique visant à le rendre indescriptible. Autrement dit, le caractère indéchiffrable et obscur de la réalité et des relations humaines est *la* leçon du texte⁴⁷.

Or, c'est son caractère indéchiffrable qui rend le monde, pourtant familier (puisqu'il désigne notre monde), étrangement inquiétant, on l'a vu. Les sujets d'inquiétude portent sur la mise en scène des relations sociales et en particulier des rapports de force sociaux, économiques et politiques qui se développent dans la ville moderne : car ce qui apparaît comme fragile, c'est la société elle-même, qui révèle partout combien elle est mue souterrainement par la sauvagerie des passions. Et si les positions idéologiques des auteurs qui en servent de soubassement varient, de l'attaque contre les riches et les puissants à la criminalisation des pauvres ou des révoltés en passant par le refus du cosmopolitisme et les terreurs obsidionales, ils voient tous dans la modernité même quelque chose d'effrayant parce qu'elle transforme les relations sociales en les rendant plus complexes, moins lisibles, impose un espace en mutation, redéfinit les relations de classes au gré des changements économiques, politiques, sociaux, urbains... Ce sont ces bouleversements qui s'incarnent dans la lecture de la ville sous forme de structures narratives. Cet espace, par ses ramifications, sa complexité, par son mélange de modernité de surface et de surgissements primitifs issus des profondeurs de l'inconscient, exprime justement cette relation équivoque à la modernité, que celle-ci soit pensée en termes économiques, politiques, sociaux ou technologiques.

Mais si le vice et le crime ne doivent être nécessairement rattachés ni au peuple ni à la bourgeoisie, ou plutôt s'ils peuvent être rattachés aussi bien aux uns et aux autres (qui sont souvent les mêmes d'ailleurs), que désigne-t-il ? A quoi renvoie cette vision d'une criminalité à laquelle nul ne peut échapper, et qui est d'autant plus efficace et omniprésente qu'elle est toujours masquée ? Que désignent ces bandes de criminels, parfois politiques, parfois mafieux, qui paraissent avoir la haute main sur la ville ? Il me semble qu'on peut leur

⁴⁷ Matthieu Letourneux, « Paris, terre d'aventures, La construction d'un espace exotique dans les récits de mystères urbains », *Le voyage à Paris, RITM*, n°37, 2007.

appliquer certaines des analyses proposées par Fredric Jameson a propos des récits conspirationnistes contemporains⁴⁸. La plupart du temps, les bandes de criminels ou les puissances malveillantes ne renvoient à aucune réalité bien définie, mais elles permettent de lui donner un visage et un nom, tout en soulignant dans un même mouvement son caractère indicible. Du même coup, elles offrent une explication satisfaisante à ces troubles démesurés que décrit le roman quand il prend les proportions d'une ville entière et de l'ensemble des classes qui la peuplent. En simplifiant à outrance un objet donné comme complexe, la figuration de groupes de criminels n'en nie pas pour autant la complexité, car leur action consiste précisément en cet acte qui obscurcit, qui rend confus, et qui transforme la réalité diurne en pure apparence masquant un espace labyrinthique. Ce que font ces criminels à travers leurs complots et leurs machinations toujours incroyablement complexes, c'est de transformer en dédales les rues de la ville, de brouiller les limites entre les classes sociales, d'opposer le souterrain à la surface et la nuit au jour. Ainsi matérialisent-ils dans leur action la complexité du monde, jusqu'à rendre celle-ci fantastique. C'est en cela qu'ils peuvent susciter des effets d'inquiétante étrangeté, de défiguration carnavalesque, et qu'ils peuvent faire triompher une logique asociale et primitive au cœur même de la société moderne, au cœur même de la ville : ils désignent l'incompréhension angoissée des transformations sociales d'un monde qui, en devenant de plus en plus complexe, paraît toujours plus menaçant. Il y a un paradoxe du mystère urbain : alors qu'il est parmi les premiers grands genres de la culture médiatique moderne à avoir connu un développement européen, alors qu'il est à l'origine d'un certain nombre de thèmes et de représentations collectives qui irrigueront les genres populaires jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, le récit de mystère urbain ne définit cette culture commune de la modernité que sur le modèle de l'incompréhension angoissée.

⁴⁸ F. Jameson, *La Totalité comme complot*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007.