

## Paris, terre d'aventures

### La construction d'un espace exotique dans les récits de mystères urbains.

Article publié dans *Le voyage à Paris, RITM*, n°37, 2007.

Durant la seconde moitié du XIXe siècle, et pendant les premières décennies du XXe siècle, tout un pan de la littérature populaire choisit de s'enraciner dans les décors parisiens pour conter ce qui devient l'un des sujets privilégiés du roman-feuilleton, les vices de la ville moderne : filles perdues, aristocrates pervers, criminels enragés, hantent désormais les rues, ne laissant guère de place aux citoyens ordinaires que le rôle de victime. Cette littérature va survivre à travers toute une série de métamorphoses thématiques et formelles, conduisant du roman criminel au roman policier. La vogue est née d'Eugène Sue et des *Mystères de Paris*, au point qu'on a pu parler d'un véritable phénomène des « mystères urbains » dont Paris serait le référent mondial, ce dont témoignent les titres des ouvrages, obéissant à deux types de dérivations : l'association des « mystères » et d'une ville (de Londres, de Marseille, de Milan, de Naples, de Moscou, de Madrid, de New York, du monde<sup>1</sup>, etc.) permettant de tirer parti de la notoriété du modèle initial, et au contraire, l'association de Paris et d'un terme renvoyant à la dimension romanesque du récit (*les Drames de Paris*<sup>2</sup>, *Les Peaux-Rouges de Paris*, *Les Nuits de Paris*, *Les Bas-fonds de Paris*, etc.). On voit bien pourquoi, à chaque fois, le titre insiste sur l'association de Paris, cette ville familière au lecteur (car la plupart des auteurs, Parisiens, ont pour lecteurs-modèles d'autres Parisiens<sup>3</sup>), et d'un terme qui annonce,

---

<sup>1</sup> *Les Mystères de Londres* de G. W. H. Reynolds (1844-1848), ainsi que de Paul Féval (1843-1844), *Les Mystères de Marseille* d'Emile Zola (1867), *Les Mystères de Naples* de Francesco Mastriani, 1869-1870, *Les Mystères de Madrid* de Juan Martinez Villergas, 1844, *Les Mystères de New York* de Jules Lermina (sous le pseudonyme de William Cobb, 1874) et de Pierre Decourcelle (ciné-roman paru en 1916), *Les Mystères du monde* d'Hector France est la suite des *Mystères du peuple* de Sue... Chaque pays « révèle » les mystères de sa propre capitale, élaborant une stéréotypie internationale de la cité moderne.

<sup>2</sup> 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 Zaccane, *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.

<sup>3</sup> Significativement, dans les pays anglo-saxons, Londres s'est rapidement substituée à Paris comme référent (à travers Reynolds et, dans une moindre mesure, Ainsworth), preuve que ce qui fascine le lecteur, c'est

derrière la grande cité, une autre ville, inconnue du lecteur, dans laquelle la violence peut se déchaîner, une ville au sein de laquelle, pour reprendre un titre de Jules Lermina, peuvent surgir, comme dans les forêts des contes, *Les Loups de Paris*<sup>4</sup>.

Dans les deux cas, Paris la ville et Paris l'entité romanesque créée par Sue servent de référents aux œuvres postérieures. Or, ce que les épigones retiennent d'abord d'Eugène Sue, ce n'est pas, comme on aurait pu le croire, le discours social (celui-là même qu'Eugène Sue le *dandy* découvrira tardivement dans son œuvre, jusqu'à mettre en scène son changement de regard sur le monde et dramatiser sa conversion au socialisme), puisque les auteurs sont de tous bords politiques<sup>5</sup>. De fait, le discours politique paraît bien vite s'étioler au profit d'un sensationnalisme qui était probablement le premier projet de Sue, avant que celui-ci ne convertisse son projet *dandy* en vision politique. La dimension politique du projet de Sue ne s'est en effet guère prolongée chez la plupart de ses successeurs, et la prétention à la peinture sociale s'est elle-même réduite à quelques généralités stéréotypées, resservies inlassablement, sur les vices du monde, sur la pureté des ouvriers méritants et la violence des « classes dangereuses » ou encore sur les quartiers criminogènes et leurs liens avec les beaux quartiers. Si Paul Féval témoigne encore de velléités politiques, chez Ponson du Terrail, déjà, elles ne sont plus que superficielles, et leurs successeurs, Gustave Aimard ou Fortuné du Boisgobey, se contentent de reprendre des stéréotypes déjà éprouvés, ne gardant du discours sur la société qu'une série de phrases toutes faites à la généralité vide de contenu.

Cette tendance à générer un discours stéréotypé a de quoi surprendre. En effet, on peut se demander en quoi ce discours peut répondre aux interrogations du lecteur devant la réalité de la société urbaine à l'heure de l'industrialisation. Certes, il y a quelque chose d'inquiétant dans la ville moderne et dans le rapport de forces sociales qu'elle manifeste. Mais la vision stéréotypée des récits n'en parle guère. Comment se fait-il en effet que le lecteur se laisse séduire par un genre qui met en avant le mystère d'une ville, alors même que cette ville évoquée est désormais réduite à une série de lieux communs que ledit lecteur va retrouver

---

paradoxalement le mystère propre de la ville qu'il connaît. Les *penny dreadfuls*, ces petits livres bon marché, multiplient ainsi les évocations des *Mysteries of the Court of London*, *Terror of London*, *Seven Curses of London*, *Wild Boys of London*. Paris reste cependant un référent important de ces ouvrages, qui divergent d'ailleurs rapidement de leur modèle français (sur cette divergence, voir Berry Palmer Chevasco, *Mysterymania; The Reception of Eugene Sue in Britain 1838-1860*, Berne, Peter Lang, 2003).

<sup>4</sup> Jules Lermina, *Les Loups de Paris*, 1876.

<sup>5</sup> Féval est légitimiste, Ponson du Terrail, bonapartiste, Hector France et Jules Lermina sont anarchistes, Gustave Aimard républicain.

constamment d'une œuvre à l'autre ? Comment les auteurs vont-ils conduire le lecteur à accepter une fois de plus de se laisser convaincre, au moins de façon ludique, que sa lecture correspondra à ce processus, promis dans chaque lecture, de dévoilement des mystères de Paris ? Là où Sue révélait une face cachée de la société, celle du crime et de la misère, celle aussi des liens qui existent, selon lui, entre les beaux quartiers et la pègre, ses continuateurs, en reprenant ces idées, ne font rien d'autre que de ressaisir des poncifs qui ne révèlent rien à personne<sup>6</sup>.

C'est en définitive bien la question du voyage dans Paris qui est posée de façon paradoxale, et ce, à plus d'un titre. D'abord, le motif principal du roman, cette idée d'un mystère à dévoiler, suppose de convaincre le lecteur qu'on va le conduire dans des lieux de la ville dont il ignore l'existence, mieux, que c'est la ville entière, cette ville qu'il croit plus ou moins bien connaître (selon qu'il est provincial ou parisien, rural ou urbain<sup>7</sup>), qui va se révéler neuve, et dans laquelle il va pénétrer pour la première fois, guidé par un auteur introduit aux arcanes de la ville.

Cette posture, c'est déjà celle qu'adopte Eugène Sue lui-même dans le texte liminaire des *Mystères de Paris*. Or, dans ce texte fameux, les traits essentiels de cette mise en scène d'un lieu familier en lieu le plus exotique, sont déjà définis par l'auteur. Ce glissement de la ville connue vers la ville inconnue se fait par une série de déplacements. Eugène Sue évoque d'abord le « tapis-franc », ce « cabaret de bas étage », avant de proposer explicitement son pacte de lecture : « ce début annonce au lecteur qu'il doit assister à des scènes sinistres ; s'il y consent, il pénétrera dans des régions horribles, inconnues ; des types hideux, effrayants, fourmilleront dans ces cloaques impurs comme les reptiles des marais »<sup>8</sup>.

L'évocation du tapis-franc glisse donc immédiatement vers la vision d'un espace exotique qui tend à se substituer à Paris, celui des « régions horribles, inconnues » dans lesquelles le lecteur courageux est invité à « pénétrer ». C'est désigner immédiatement l'intertexte du récit de voyage, encore renforcé par la comparaison des « types hideux [fourmillant] dans ces cloaques impurs comme les reptiles dans les marais ».

---

<sup>6</sup> Il est probable que le caractère toujours prévisible (parce que conventionnel) et pourtant toujours déceptif (parce que le discours conventionnel se substitue au discours sur le réel) de la lecture soit un des moteurs du plaisir de la consommation sérielle, fait d'attente et de surprise, dans un dialogue constant avec l'auteur.

<sup>7</sup> Il est clair que l'inquiétude devant la nature même de la ville tient à la montée en puissance du phénomène urbain au XIXe siècle.

<sup>8</sup> E. Sue, *Les Mystères de Paris*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1989, p. 31.

Ces régions exotiques ne renvoient pas tant à un espace lointain équivalent à Paris, mais à un univers de fiction défini avant tout comme romanesque, celui des « admirables pages dans lesquelles Cooper, le Walter Scott américain, a tracé les mœurs féroces des sauvages ». C'est bien une expérience littéraire d'une altérité radicale qu'il est d'abord question d'offrir au lecteur, et les références conjointes à Fenimore Cooper et à Walter Scott disent bien cette insistance sur le dépaysement, historique pour le second, géographique pour le premier<sup>9</sup>.

Cependant, Eugène Sue inverse immédiatement le sens du dépaysement pour le rapporter à l'univers le plus proche : « seulement les barbares dont nous parlons sont au milieu de nous ». Sans m'arrêter sur le procédé sensationnel qui vise à donner à la violence urbaine les couleurs de la barbarie, je soulignerai simplement le caractère retors des mécanismes littéraires et lectoriaux mis en branle. Il s'agit de parler d'abord d'un espace essentiellement romanesque (celui du passé ou du lointain qu'on ne peut connaître que par les livres), et de révéler ensuite que les intertextes romanesques ne sont convoqués que pour construire une vision plus exacte de notre monde ; le procédé revient à faire comme si la réalité avait besoin du livre (et du livre le plus éloigné de l'expérience, le récit de fiction) pour être touchée du doigt. La seule explication d'un tel détour c'est que l'altération du monde connu que propose Eugène Sue repose fondamentalement sur des mécanismes littéraires : ce n'est pas la face cachée de la société parisienne qu'il s'agit de révéler dans sa réalité ; au contraire, il s'agit de saisir cette réalité à travers le double filtre littéraire de Walter Scott et Fenimore Cooper, autrement dit de la saisir par le biais d'œuvres insistant sur les deux écarts du temps et de l'espace, ceux-là mêmes qui construisent notre perception<sup>10</sup>.

Ce brouillage spatio-temporel est l'un des traits récurrents de la description de Paris dans les « mystères urbains » et, bien davantage que chez Sue, il traduit chez ses épigones un mouvement visant à ressaisir la réalité à travers les codes offerts par les intertextes

---

<sup>9</sup> Mais Cooper lui-même présentait dans les premières pages du *Tueur de daims* le dépaysement géographique comme une variante du dépaysement historique.

<sup>10</sup> Rappelons qu'Eugène Sue est coutumier de tels détours par la fiction pour atteindre à une vérité plus grande, puisque, quelques années plus tard, *Les Mystères du peuple* chercheront à conter une histoire officielle décrite comme fictive, en proposant une histoire fictive décrite comme véridique, selon le raisonnement qui veut que l'Histoire officielle est le fruit des manipulations du clergé et de l'aristocratie romano-germanique, et que seul le romancier a les moyens de reconstituer par l'imagination l'Histoire véritable du prolétariat – cf. M. Letourneux, « Quand la fiction écrit l'Histoire : *Les Mystères du peuple* », *Rocambole*, n° 28-29, automne-hiver 2004.

romanesques afin de la plier aux principes des codes sensationnels du feuilleton. Le passé est convoqué sous deux formes complémentaires : soit il s'agit d'en appeler à la ville médiévale comme origine matricielle de la ville moderne, survivant dans cette dernière comme son inconscient monstrueux<sup>11</sup>, soit il s'agit au contraire d'opposer la ville modernisée du lecteur à un passé extrêmement proche et en même temps radicalement différent, celui d'avant les travaux d'aménagement de Paris<sup>12</sup>. Dans les deux cas, on oppose à l'expérience concrète de Paris une ville passée qui en révélerait un aspect inconnu. Car on le sait, pour la seconde moitié du XIXe siècle, le Paris d'avant les grands travaux se confond avec le Paris médiéval<sup>13</sup>. Le Paris médiéval apparaît donc dans le Paris moderne comme une sorte de survivance primitive et barbare.

A ce premier déplacement répond un autre, celui qui surcharge la ville d'images renvoyant à des régions et des mœurs exotiques. Car, comme chez Eugène Sue, l'évocation d'un passé barbare paraît s'articuler avec la barbarie des régions sauvages. C'est ce qu'exprime directement Paul Féval dans une étrange évocation de « la forêt de Paris », qui part de cette affirmation, « Londres fut bâti dans un triste marécage ; Paris s'élança au sein merveilleux d'une forêt ». De cette origine mythique naît une vision apocalyptique : « des prophètes de malheur ont entrevu des présages sombres et je ne sais quel fantôme de forêt revenant à pas de loup, après des siècles, pour reconquérir son ancien domaine. Des chênes crevant la voûte de Notre-Dame, des chênes faisant aux ruines du Louvre une autre colonnade »<sup>14</sup>. C'est bien évoquer un espace sauvage et primitif prêt à ressurgir du cœur même de la capitale, un exotisme qui ne demande qu'à être suscité par le roman.

---

<sup>11</sup> Par exemple chez Paul Féval : « En de certaines périodes, Paris a vu les associations de malfaiteurs se multiplier à tel point que la panique se barricadait de rue en rue [...] Nous ne faisons point ici allusion au Moyen-Age, ni à ces temps barbares, où nulle lueur n'éclairait les rues parisiennes, quand la lune manquait au ciel ; nous ne parlons pas même de ces jours plus rapprochés où MM. Sartines et de La Reynie fondaient à grand peine et par toutes sortes de moyens la tranquillité de la cité [...] Nous parlons d'hier » (*Les habits noirs*, chapitre XXII, p. 238). Ponson du Terrail de son côté évoque constamment les vestiges « du Paris de Charles VI ou de Louis XI » (*L'héritage mystérieux*, p. 68).

<sup>12</sup> Cf. par exemple Pierre Zaccone, *Les nuits de Paris*, p. 30 : « Il existait naguère au coin de la rue de la Harpe et de la rue Serpente, une vieille maison délabrée [...] qui a été démolie de nos jours en même temps que ces laides demeures dont le percement du Boulevard Saint Michel a nécessité la destruction ». Plus généralement, les mystères urbains privilégient le cadre du Paris pré-haussmannien des années 1840.

<sup>13</sup> Sur l'image du Paris médiéval au XIXe siècle, voir Isabelle-Durand-Leguern, *Le Moyen-Age des romantiques*, Presses Universitaires de Rennes, 2001.

<sup>14</sup> Paul Féval, *Les Habits noirs*, p. 313.

Plus généralement, on a pu montrer combien Paris était dès l'origine hantée par des figures exotiques. Chez Paul Féval ou Gustave Aimard<sup>15</sup>, les Peaux-Rouges ont ainsi peuplé la capitale, anticipant de près d'un demi-siècle la figure des Apaches<sup>16</sup>. Rocambole quant à lui, s'est un temps acoquiné, pour mieux la combattre, à une bande de criminels parisiens, les ravageurs, fréquentée par les Thugs<sup>17</sup>. Chez Zaccane, dans *Les Nuits de Paris*, le héros est un voyageur qui a fréquenté les Peaux-Rouges avant de retourner à Paris<sup>18</sup>, et, dans *Les Loups de Paris*, Jules Lermina étend les crimes de ses malfaiteurs jusque dans le royaume khmer. Quant à la métaphore du détective en limier, et du criminel en bête fauve, qui se développe dans la partie criminelle du « mystère urbain », elle emprunte directement à la thématique cynégétique qui se codifie à la même époque dans le roman d'aventures géographiques<sup>19</sup>. Plus généralement, on rappellera combien l'assimilation des « classes laborieuses » aux « classes dangereuses » s'est nourrie de la métaphore de la barbarie<sup>20</sup>.

Pourquoi l'évocation de Paris doit-elle en passer par une série de détours dépaysants ? Précisément parce qu'il s'agit de rendre exotique l'espace qui nous est connu, de façon à en faire un lieu dans lequel les événements les plus extraordinaires peuvent advenir. Autrement dit, le détour exotique permet de convertir la ville en espace romanesque. Tout se passe comme si, pour nous assurer que cette ville que l'on connaît pourtant nous est inconnue, et qu'on peut donc y entrer comme dans une ville étrangère, il fallait la mettre à distance à travers une série de déplacements, faisant de la ville un objet aussi dépaysant que les bourgs médiévaux et les prairies américaines.

Ce processus d'altération obéit généralement à la forme d'un voyage, comme si, pour le lecteur souvent parisien, le fait d'aborder la ville de l'extérieur, comme le provincial qui débarque pour la première fois, faisait de lui aussi un provincial, prêt à croire cette vision d'une capitale exotique et menaçante qu'on lui propose – quant aux véritables provinciaux, ils adhèrent d'autant mieux au témoignage du protagoniste que sa vision inquiétante s'efforce de

---

<sup>15</sup> P. Féval, *Les Couteaux d'or*, 1857, G. Aimard, *Les Peaux Rouges de Paris*, 1888-1889.

<sup>16</sup> Sur la question, voir Dominique Kalifa, *Crime et culture au XIXe siècle*, Paris, Perrin, 2005, chapitre II.

<sup>17</sup> Ponson du Terrail, *La Résurrection de Rocambole ; Les ravageurs*, *La petite presse*, 1866-1867 ; on les rencontre également chez Adolphe Belot (*Les Etrangleurs*, 1871) et, déjà, chez Sue.

<sup>18</sup> Chapitre III.

<sup>19</sup> Jean-Claude Vareille, *L'homme masqué, le justicier et le détective*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1989.

<sup>20</sup> Louis Chevalier, *Classes laborieuses, classes dangereuses*, Paris, Hachette, 1978.

confirmer le malaise qu'ils ressentent devant la capitale. Ainsi en est-il de la première partie des *Drames de Paris* (c'est-à-dire de *Rocamboles*), « L'héritage mystérieux » de Ponson du Terrail (qui date de 1857). Le récit fait d'abord plusieurs détours avant d'aboutir à Paris : l'auteur débute par une évocation de la Russie en 1812, puis par la Bretagne en 1816, puis par Rome en 1840. Comme si l'on devait d'abord éloigner le lecteur de la ville, par une mise à distance spatiale et temporelle, pour qu'en la découvrant (ou en la redécouvrant), il ait l'impression de venir de régions lointaines. Ce mouvement est très fréquent : *Les Habits Noirs* de Paul Féval, nous conduisent de l'Alsace à Caen, et de Caen à Paris, sujet véritable du roman. *Les Peaux-Rouges de Paris* de Gustave Aimard passent du Pays Basque à l'Amérique, et n'abordent Paris qu'au bout de plus de 450 pages. Dès lors, quand Paris est enfin évoquée, elle est déjà affectée par avance de cet exotisme qui l'a précédée.

Ainsi, le voyageur ou l'étranger désignent l'altération que l'auteur cherche à provoquer chez le lecteur. En témoigne par exemple l'entrée dans Paris du héros des *Habits Noirs* (Paul Féval, 1863). L'arrivée dans la capitale ne se fait qu'au chapitre XV, quand André part retrouver sa bien-aimée. La ville perturbe le protagoniste, qui est « étourdi, au milieu de ce mouvement inconnu ». Cet étourdissement prépare la véritable rencontre, celle qui se produit avec l'autre ville, le Paris caché des Habits Noirs dans lequel le lecteur va lui aussi pénétrer. Il se concrétise dans la découverte de la rue de la Sourdière, décrite comme détachée du reste de la ville, « terrible tout uniment, terrible de froid, d'abandon, de silence [...] comme une oasis de mort »<sup>21</sup> – et l'oasis permet de rendre, dans une métaphore spatiale, le décalage ontologique. Quelques lignes plus loin, Féval évoque le « pavé vieux de cent ans » et des toiles d'araignées intactes pendant six mois pour rapporter l'hostilité du lieu à une métaphore temporelle cette fois. La coupure opérée dans le *continuum* spatial et temporel de la ville, déjà repérée chez Sue, exprime l'effet recherché : la rue est un non-lieu, coupé du reste du monde : « elle est muette et sourde. Elle ne vient de nulle part ; elle ne mène à rien » ; « le soleil passe au-dessus sans y rentrer ». Si cette rue est détachée du monde, c'est bien qu'elle figure avant tout un seuil, celui qui sépare le monde des novices (qui restent à la surface de la ville) de celui des initiés (qui pénètrent de l'autre côté).

Dans les récits de « mystères urbains », la rupture ontologique opérée au sein de la ville passe souvent par un tel non-lieu qui, à la façon du tunnel qu'emprunte Alice pour se rendre au pays des merveilles, correspond à un basculement de la ville réelle à une ville d'une tout autre nature, à laquelle on ne peut accéder que par le roman. C'est le cas par exemple du

---

<sup>21</sup> *Les Habits noirs*, p. 98 – le nom de la rue n'est évidemment pas anodin.

« passage de l'opéra », évoqué par Gustave Aimard au chapitre III des *Invisibles de Paris*<sup>22</sup>. C'est encore un de ces lieux de passage qu'évoque l'« allée noire que fermait une porte bâtarde » dans *Le Club des valets de cœur* : « cette allée, qui se prolongeait assez longtemps, aboutissait à la rampe d'un escalier. Cet escalier ne montait pas, comme on aurait pu le croire, aux étages supérieurs de la maison ; il s'enfonçait au contraire dans la terre »<sup>23</sup>.

Passages sombres, sous-sols secrets et impasse, parce qu'ils figurent une transition sans appartenir à un espace particulier, suscitent immédiatement les motifs de l'initiation. De fait, dans la mesure où il s'agit d'évoquer une autre ville, à portée de la main du lecteur, mais pourtant interdite à lui, l'imaginaire de l'initiation affleure partout : descente dans les catacombes<sup>24</sup>, sociétés secrètes (Habits Noirs, Thugs, *carbonari*, Club des Valets de Cœur, Invisibles), initiés masquant leur connaissance des rites derrière des identités de façade, jeunes novices progressivement décillés, etc. dans la tradition des récits initiatiques, ce basculement se fait à travers l'évocation d'un espace tout entier marqué par la nuit et la mort : un peu à la façon de ce Paris que présente Jules Lermina dans une partie intitulée, de façon explicite, « Le club des morts » : « On était au mois de janvier 184... Le vent d'hiver, âpre et froid, sifflait sur Paris. Depuis plusieurs jours, la neige, qui était tombée en abondance, étendait sur la ville son linceul sinistre, moulant son corps énorme comme le drap au corps d'un cadavre. Les maisons, avec leurs toits blancs, ressemblaient à ces mausolées qui se découpent, la nuit, dans les champs de repos, sous la lueur blafarde de la lune »<sup>25</sup> - la nuit, la mort, la transformation de l'espace connu en espace exotique (ici, en espace fantastique), tout se combine pour altérer la relation à la ville et nous proposer un autre espace, marqué par la mort et la nuit.

C'est bien au moment de l'entrée dans la ville – la vraie, celle qui est cachée aux yeux du grand public – que se manifeste l'orientation initiatique. Or, cette initiation est problématique dans la mesure où le basculement dans un monde de nuit et de mort (celui des catacombes et des bas-fonds), loin de préparer à la révélation d'un savoir ésotérique, constitue

---

<sup>22</sup> *Les Invisibles de Paris*, pp. 39-40. Ce passage « morne, sombre et à l'atmosphère humidifiée » est décrit comme un « désert » qui « n'aurait jamais pu passer pour une succursale du théâtre du Palais-Royal ».

<sup>23</sup> Ponson du Terrail, *Le Club des valets de cœur*, p. 23.

<sup>24</sup> Les lieux souterrains sont omniprésents dans les « mystères urbains » : il est rare de ne pas rencontrer dans les œuvres une scène se déroulant dans une cave ou des catacombes, à l'instar de celle que hante M. de Belen dans *Les Loups de Paris*. Dans ce roman, il est frappant de constater que c'est par un cabinet de curiosités exotiques, comme « transporté à des milliers de lieues de Paris », que l'on accède au souterrain (p. 109 *sqq.*).

<sup>25</sup> J. Lermina, *Les Loups de Paris*, p. 74.

*la totalité* de ce savoir ésotérique : ce qu'il s'agit de découvrir, c'est que la ville véritable est faite de nuit, autrement dit, que l'espace intermédiaire nocturne, loin de déboucher sur le monde diurne de l'initié, constitue en lui-même ce monde auquel il s'agit d'initier<sup>26</sup>. Cela explique le nom des sociétés criminelles qui traversent les récits : « Habits Noirs », « compagnons de la lune », « Invisibles »... Dès lors que la figuration d'un mystère de la ville est elle-même stéréotypée, l'initiation ne peut plus à son tour devenir qu'une gesticulation à vide ; quant à l'affirmation d'une révélation, elle n'est qu'un présupposé conventionnel soutenu par les seuls intertextes des œuvres antérieures. Quand il n'y a plus de dévoilement, il ne reste que le mouvement de voilement, tout à la fois comme gage du mystère et comme matière de la révélation : ce qu'on découvre, c'est qu'il y a de l'obscurité.

Certes, cette obscurité renvoie, par métonymie, au mal, aux crimes, à la perversité, etc., mais ce mal est détaché de son assise sociale ou réaliste par le travail de dépaysement – dépaysement historique ou géographique, mais aussi, plus fondamentalement, dépaysement qu'évoquent ces *no man's lands* que sont les rues désertes, la nuit, le brouillard, la pluie, la neige, etc. L'auteur paraît constamment brouiller la perception de l'espace, pour n'en rien laisser de visible, et pour préférer la vision fantastique ou exotique à la peinture d'un tissu urbain ou social. Dès lors, le mal auquel renvoie la nuit n'est rien d'autre qu'une enveloppe universelle et vaguement creuse, celle que privilégient les récits populaires et la littérature manichéenne.

C'est peut-être chez Gustave Aimard que le caractère purement conventionnel du dévoilement initiatique se révèle le plus clairement. Dans *Les Invisibles de Paris* (roman au nom significatif), l'auteur se lance dans un de ces discours emphatiques dont le roman populaire est familier : « Oh Paris ! ville de ténèbres et de lumières ! [...] Ah ! tes rues désertes en apparence cachent plus de mouvements et de passions, plus de rires et de sanglots, plus de grincements de dents et d'espérances menteuses que ne pourra jamais en inventer l'imagination du romancier le plus fécond ! »<sup>27</sup>. Si on laisse de côté la prétention (Aimard va

---

<sup>26</sup> Chez Eugène Sue, qui visait, au moins sur le tard, une révélation socialiste, un tel mécanisme s'est traduit par une véritable fuite en avant romanesque : la révélation sociale des *Mystères de Paris* ouvrait sur une généalogie de plusieurs générations dans *Le Juif errant* et sur l'ensemble de l'Histoire dans *Les Mystères du peuple*, lesquels auraient dû déboucher à leur tour, si la santé de Sue l'avait permis, sur *Les Mystères du monde*. Chez Paul Féval encore, l'affirmation d'un Paris nocturne avait peut-être une dimension politique, celle renvoyant à la haine de l'auteur pour un monde dévoré par l'argent et l'intérêt. Mais les écrivains qui l'ont suivi n'ont fait que ressaisir une vision sociale préconstruite.

<sup>27</sup> G. Aimard, *Les invisibles de Paris*, pp. 6-7.

malgré tout évoquer la ville pendant 350 pages), les phrases peuvent se contenter de la plus grande généralité, parce que le lecteur, qui connaît le genre, peut leur donner du contenu, en déroulant le fil stéréotypique sur lequel elles reposent. Or, l'attitude de Gustave Aimard, auteur de romans d'aventures géographiques, est révélatrice du choix du cadre urbain chez les continuateurs d'Eugène Sue, dans la mesure où elle ne diffère guère de celle qui est la sienne dans ses romans de l'Ouest<sup>28</sup>. Pour écrire ses romans américains, Aimard prétend toujours avoir voyagé, et parler d'expérience ; mais une étude, même rapide, de ses romans et de son existence, prouve que son inspiration est essentiellement intertextuelle, faite de plagiats et de réécritures. L'affirmation de l'authenticité sert de masque conventionnel au véritable pacte de lecture qui est intertextuel<sup>29</sup>. Or, depuis Sue et sa référence à Cooper et à Scott, les conventions de la représentation de Paris dans les romans populaires veulent que la réalité dévoilée soit plus romanesque que ce que l'imagination peut offrir. Il suffit de dire que le monde dépasse le roman (qu'il y a plus en lui « que ne pourra jamais en inventer l'imagination du romancier le plus fécond ! ») pour que le lecteur en soit persuadé (du moins tant qu'il « joue le jeu » de la vraisemblance offerte par l'œuvre). Ce lieu commun s'accompagne de toute une série de réécritures de la ville réelle en espace romanesque, à travers des emprunts à la littérature exotique, historique, fantastique, gothique, ou encore aux canards (dont on a pu montrer les liens étroits avec la fiction<sup>30</sup>)... Contrairement aux apparences, l'auteur souligne la filiation romanesque de son ouvrage : si la ville dépasse en apparence ce que peut en dire un roman, c'est qu'elle est entièrement construite par tout un tissu intertextuel beaucoup plus dense que ne peut l'être un seul roman. C'est sans doute pour cela que les auteurs insistent tant sur l'imaginaire du caché : non pas parce qu'ils prétendent dévoiler cet univers caché (une telle prétention est devenue très tôt purement conventionnelle, et ne débouche sur rien, on l'a vu), mais parce que l'imaginaire de la nuit et du souterrain (comme ceux du secret, du brouillard, de l'ombre, etc.) sert d'embrayeur conduisant d'une logique réaliste à une logique romanesque et intertextuelle. La nuit dans laquelle avancent les personnages est une nuit ontologique, comme l'est la nuit des récits fantastiques. Elle joue sur

---

<sup>28</sup> Ce lien entre les deux ensembles romanesques explique que le titre des *Peaux Rouges de Paris* renvoie à la fois à ses propres romans de l'Ouest imités de Gabriel Ferry et de Cooper, et aux *Mohicans de Paris* de Dumas.

<sup>29</sup> Voir Matthieu Letourneux, préface aux *Trappeurs de l'Arkansas et autres romans de l'Ouest*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 2001.

<sup>30</sup> Cf. Jean-Claude Chesnais, *Histoire de la violence*, Paris, Robert Laffont, 1981, et Dominique Kalifa, *Crime et culture au XIXe siècle*, op. cit.

l'ambiguïté de l'être et du non-être, et désigne ses objets comme des êtres de langage, sans attaches dans un cadre spatio-temporel. Si la nuit ne renvoie à une initiation que de façon conventionnelle, sa signification véritable est probablement de désigner la dimension fictive du texte et le basculement de la ville et de sa signification du côté de l'espace fictif et intertextuel.

Un tel processus de transformation de l'espace explique peut-être l'importance du motif du changement d'identité dans les récits. Non seulement les personnages se griment constamment, mais ils font généralement leur première apparition sous un déguisement, comme Andréa et Armand (chez Ponson du Terrail) ou Passe-Partout (chez Gustave Aimard), autrement dit, ils se manifestent comme des êtres liés à l'illusion. La transformation permet encore d'expliquer l'importance des scènes de carnaval, chez Gustave Aimard, Ponson du Terrail ou Pierre Zaccone<sup>31</sup> précisément par ce goût des mutations carnavalesques. D'autant que les costumes endossés ont aussi valeur d'intertextes : c'est Andréa, grimé en Don Juan, Armand, en habit du temps des Stuart, dans un bal pour lequel « le costume historique était de rigueur »<sup>32</sup>, c'est tel inconnu, « vêtu en mousquetaire Louis XIII »<sup>33</sup> ou cette « bande joyeuse » dont « les costumes étaient tous empruntés au drame de la Tour de Nesle »<sup>34</sup>. Comment ne pas reconnaître aussi dans les costumes du passé des figures de la fiction empruntées à Dumas et au récit de cape et d'épée<sup>35</sup> ? Au moment du basculement dans l'autre ville, on se trouve ainsi face à des personnages déguisés en personnages de fiction dans un espace carnavalesque. Cela revient à désigner un autre déplacement à côté de celui qui conduit du monde des apparences à la face cachée de ce même monde. Cet autre déplacement convertirait la ville réelle, cette ville moderne impossible à saisir, à sa reformulation en être de fiction à qui son caractère fictif fournirait un cadre. Ce décalage qui se produit du Paris réel au Paris fictif correspond à l'écart que définit Thomas Pavel dans *Univers de la fiction* entre les objets immigrants (une ville réelle est représentée dans une œuvre comme elle l'est dans la réalité) et les objets substitués (une ville imaginaire se substitue à la ville réelle dont elle porte

---

<sup>31</sup> 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*, c'est au sortir d'un bal (non masqué cependant) que se révèle Belen.

<sup>32</sup> Ponson du Terrail, *L'héritage mystérieux*, p. 52.

<sup>33</sup> G. Aimard, *Les Invisibles de Paris*, p. 40.

<sup>34</sup> P. Féval, *Le Cœur d'acier*, p. 454.

<sup>35</sup> La plupart de ces auteurs ont également écrit des récits de cape et d'épée, et Ponson du Terrail est le premier à avoir choisi pour titre d'un de ses romans *La Cape et l'épée* (1856).

le nom)<sup>36</sup>. C'est par le jeu des imbrications entre le Paris immigrant et le Paris substitut que les auteurs peuvent inlassablement présenter comme neuves à la fois la ville réelle et la ville imaginaire, sans que le lecteur ait à se dire qu'en définitive, à aucun moment, il ne se laisse prendre à cette révélation qu'il sait n'être qu'un jeu.

On le voit, le travail de mise à distance repose sur une dynamique dialectique : dans un même mouvement, il se présente comme la révélation d'une réalité masquée et s'exhibe comme pur jeu de fiction. On se situe en plein dans les mécanismes de la *catharsis*, comme purification de l'objet et de notre relation à l'objet par le jeu de tremblement entre identification et altérité : mise à distance par le cadrage de la fiction et prétention malgré tout au réel. C'est le mécanisme de la *catharsis* qui me paraît en tout cas expliquer le pacte de lecture paradoxal : auteur comme lecteur feignent de fonder leur pacte de lecture sur un processus de révélation alors que l'un comme l'autre savent que cette révélation n'a pas de fond. Car la ville qu'on nous révèle est une ville à la monstruosité stéréotypée. Cette stéréotypie, associée aux procédés qui visent à rendre l'espace irréaliste, permet donc de cadrer en permanence ce monstrueux hyperbolique qui anime le récit. La violence à beau se déchaîner et surgir de partout dans des proportions sans commune mesure avec celles de la violence réelle, elle est canalisée, contrôlée, puisqu'elle apparaît conventionnelle (*pré-vue* par le lecteur), et qu'elle est mise à distance par l'exhibition de la fiction. Dès lors, alors même qu'elle s'affirme plus barbare que la ville de surface, cette ville fictive est bien plus familière aux yeux du lecteur, donc bien moins inquiétante : il en reconnaît les règles et les invariants<sup>37</sup>. Loin d'être la révélation d'un chaos, le récit donne une forme contrôlable à la réalité qu'il codifie entièrement. Là où l'époque impose une ville transformée, dont les mutations s'expérimentent chaque jour, brouillant constamment sa signification, le « mystère urbain » offre un espace réglé qui exprime pourtant l'impression de désordre face à la ville, mais sous la forme en définitive plus maîtrisable d'une violence hyperbolique, mais stéréotypée – expression fantasmatique de la réalité et cadrage de cette réalité.

Autrement dit le mouvement proposé par le récit de « mystère urbain » est contradictoire : il révèle le désordre sous un ordre de surface, mais restaure à l'inverse l'ordre

---

<sup>36</sup> Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988.

<sup>37</sup> On retrouve des mécanismes assez proches de la « maîtrise de la situation » dont Freud fait l'un des principes fondamentaux de la fiction, mais thématiques ici dans les principes mêmes du genre (*cf.* S. Freud, « Personnages psychopathiques sur la scène », *Œuvres, Résultats, idées, problèmes, I, 1890-1920*, Paris et *Au-delà du principe de plaisir*, Paris, Payot, Petite bibliothèque Payot, 1981).

en reformulant de façon conventionnelle la réalité incontrôlable de la ville moderne. La vision de la pègre, indissociable d'un temps, la nuit, et d'un espace, les souterrains, est une façon d'offrir une forme maîtrisable du désordre réel en le convertissant en expression de la barbarie. Mais pour pouvoir continuer de formuler – et donc d'exorciser – le chaos de la ville réelle, la mise en ordre stéréotypique et fictive doit se doubler d'une surenchère de la violence et du sensationnalisme : pour donner l'impression du désordre malgré ce travail de cadrage, on lui donne la forme d'une cruauté toujours plus délirante. Et cette surenchère se traduit à son tour, dans une spirale dialectique, par une disjonction de plus en plus grande entre la ville fantasmagorique et son référent réel (puisque le désordre de la ville réelle n'a rien à voir avec les cruautés offertes par la ville romanesque) qui opposent leur extrême simplicité à la complexité du monde. D'Eugène Sue à Paul Féval et Ponson du Terrail, de Paul Féval à Gustave Aimard, de Gustave Aimard à Gaston Leroux, Léon Sazie et Marcel Allain<sup>38</sup>, c'est une série de glissements qui se produisent dans la représentation de la ville vers un romanesque de plus en plus débridé et excentrique.

La nécessité de toujours insister sur l'existence d'un lien, malgré tout, entre la ville réelle et la ville fantasmagorique s'oppose à ce mouvement de disjonction. C'est ce qui explique la tendance des œuvres plus tardives à introduire toujours davantage de modernité ou de cosmopolitisme dans leurs intrigues, comme si ce n'était pas la logique de la fiction qui entraînait le processus de surenchère, mais la réalité elle-même, toujours plus cosmopolite et technologique : aux Peaux-Rouges et aux Thugs, vont bientôt succéder les sous-sols merveilleux imaginés par Gaston Leroux sous l'opéra, les machines à assassiner, les crimes excentriques de Zigomar, et les monstruosité de Fantômas qui ne sont en définitive qu'un moyen de redonner par la surenchère une séduction aux mécanismes stéréotypiques. Le caractère onirique de l'univers de Fantômas doit beaucoup au fait qu'il est le dernier venu d'une série générique dans laquelle chaque nouvelle figuration doit surenchérir dans le sensationnel pour séduire le lecteur et le convaincre encore une fois de jouer le jeu de la révélation d'un monde monstrueux qui se cacherait derrière la ville bien connue<sup>39</sup>.

Ainsi la ville se transforme-t-elle et s'ouvre-t-elle au monde. Au XXe siècle, la littérature populaire abandonne Paris pour New-York, avant de retrouver dans la banlieue un substitut convaincant des faubourgs ; elle intègre également les motifs technologiques dans le

---

<sup>38</sup> Auteurs, respectivement de la série des *Zigomar* et de *Fantômas* (en partie avec Pierre Souvestre).

<sup>39</sup> Sur cette dernière époque du récit policier, on peut consulter Marie-Claire Bancquart, *Paris « Belle Époque » par ses écrivains*, Adam Biro, Paris Musées, 1997.

roman d'espionnage. Mais le processus de surenchère est toujours maintenu : à peine évoqué, le nouvel espace, le nouveau thème doit transiger avec un double fantasmatique de plus en plus envahissant et délirant : ce sont les évocations d'une mafia toujours plus tentaculaire, ou de *serial killers* de plus en plus pervers et nombreux dans la littérature et le cinéma de ces dernières années, réinventant sans cesse un espace et des figures exotiques au cœur du tissu social<sup>40</sup>.

Ici, déjà, la prétention à représenter le vrai passe par la médiation d'intertextes qui désignent le plus lointain : distance de la fiction, redoublée par une distance temporelle et spatiale. Mais il semble que c'est dans cet écart par la fiction que réside non seulement une des originalités de l'œuvre, mais celle de toute la tradition des « mystères urbains » et d'une bonne part de sa descendance populaire : récits policiers et d'aventure policière, *thrillers*, épouvante urbain, récits de voyous et romans noirs... Bien souvent dans ces œuvres en effet dans ces œuvres policières fondées sur le dévoilement d'un sens caché et terrifiant, une telle logique contradictoire apparaît : si la vérité se fait jour, c'est à travers un processus de déréalisation de l'objet, par la convocation de toute une série d'intertextes, toute une série d'imaginaires stéréotypés, renvoyant le monde à un référent romanesque.

Matthieu Letourneux.

---

<sup>40</sup> Voir sur ce sujet, dans le cadre de la culture américaine, Denis Duclos, *Le complexe du loup garou*, Paris, La Découverte, 1994.