

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

Londres de Féval : lieux modernes complices du drame

par

Dominique Privé

Département des littératures de langue française

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)
en littératures de langue française

Avril 2009

© Dominique Privé, 2009



Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :
Londres de Féval : lieux modernes complices du drame

présenté par :
Dominique Privé
a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Pierre Popovic
président-rapporteur
Michel Pierssens
directeur de recherche
Stéphane Vachon
membre du jury

Résumé

Il s'agit d'une étude des lieux dans *Les Mystères de Londres* de Paul Féval.

Le roman-feuilleton se déroulant dans une ville du milieu du XIX^e siècle, les analyses reposent principalement sur les travaux de Walter Benjamin, Simone Delattre et Claire Hancock. Le portrait de la ville que nous avons extrait des travaux de ces chercheurs et de quelques autres nous ont permis de comprendre l'importance que la ville prend dans la littérature au moment de l'apogée du roman-feuilleton (1836-1860). La ville des *Mystères de Londres* est effrayante, mystérieuse et claustre. Les personnages sont victimes du monde du crime, l'auteur mettant la ville au service des criminels.

Afin de bien cerner le feuilleton, nous l'avons comparé aux *Mystères de Paris* d'Eugène Sue et à un feuilleton anglais de Dickens, *A Tale of Two Cities*. Ce corpus témoin nous a permis de distinguer ce qui était plus répandu de ce qui semblait plus spécifique à Féval. Bien que la ville soit le lieu privilégié de l'action du roman-feuilleton, les lieux de Féval nous ont semblé particulièrement enfermants. C'est pour cette raison que nous proposons également une étude inspirée de l'ouvrage de Juliette Frølich, *Des hommes, des femmes et des choses, Langages de l'Objet dans le roman de Balzac à Proust*, les portes des *Mystères de Londres* étant apparue comme un objet idéal à analyser dans cette optique.

Ceci nous a permis d'affirmer que la ville exploitée par Féval dans son feuilleton est témoin de son époque et que, de plus, l'auteur l'utilise de diverses façons pour servir son drame.

Mots clefs : ville moderne, Walter Benjamin, nuit, portes, espace, Paris.

Abstract

This is a study of modern city space in Paul Féval's *Mystères de Londres*. The serial novel taking place in the 19th century city, the analysis will mainly be based on the works of Walter Benjamin, Simone Delattre, and Claire Hancock. The works of these authors enabled us to better understand the place that the city has come to occupy in literature during the best period of the serial novel (1836-1860). The city of *Les Mystères de Londres* is full of frightening places. It is a mysterious one where innocent people are victims of a criminal association.

In order to analyse the novel, we compared it to Eugène Sue's *Mystères de Paris* and also to an English novel, Charles Dickens' *A Tale of Two Cities*, thus allowing us to separate what was specific to Féval from what was more common amongst serial novel writers. Even though modern city is a privileged setting for serial novels in general, Féval's city appeared to be more confining than the others. Consequently, we also propose a study of the doors in *Les Mystères de Londres*, which was inspired by the work of Juliette Frølich, *Des hommes, des femmes et des choses, Langages de l'Objet dans le roman de Balzac à Proust*.

After studying it, we concluded that Féval's novel displays the concerns of the author's time. It also revealed how he managed to use the city to forward the drama.

Key words : modern city, Walter Benjamin, night, doors, space, Paris.

Table des Matières

Introduction	1
Chapitre I : Ville réelle, ville fictive.....	10
1. Ville réelle	12
1.1. Simone Delattre, <i>Les douze heures noires, La nuit à Paris au XIX^e siècle</i> (2000)	12
1.2. Walter Benjamin.....	17
1.3. Claire Hancock, <i>Paris et Londres au XIX^e siècle, Représentations dans les guides et récits de voyage</i>	20
1.4. La ville haussmannienne	22
2. Ville fictive.....	24
2.1. Sur Baudelaire	25
2.2. Londres réelle et fictive	28
Conclusion.....	29
Chapitre II : Analyses de romans-feuilletons	31
1. Représentation de la ville dans <i>Les Mystères de Londres</i> (1843-44) de Paul Féval	32
1.1. Ville fictive et imaginaire.....	32
1.1.1. Mystérieuse Londres.....	33
1.1.2. Ville-décor ou ville de carton	37
1.1.3. Ville fictive construite pour le drame	38
1.2. Ville effrayante.....	40
1.2.1. Ville du crime	41
1.2.2. Ville de la nuit	43
1.3. Ville « enfermante »	43
Conclusion.....	44
2. Représentation de la ville dans <i>Les Mystères de Paris</i> (1842-3) d'Eugène Sue.....	45
2.1. Ville fictive mais plus réaliste	47
2.1.1. Lieux et personnages plus réalistes	47
2.1.2. Mise en scène aussi improbable	50
2.2. Ville dichotomique	52
2.2.1. Nuit <i>versus</i> jour et bien <i>versus</i> mal	52
2.2.2. Ville <i>versus</i> campagne.....	53
Conclusion.....	54
3. <i>A Tale of Two Cities</i> (1859) de Charles Dickens	54
3.1. Paris sanglant.....	57
3.2. Londres refuge.....	59

Conclusion.....	62
Conclusion du chapitre II	62
Chapitre III : Les portes.....	64
1. Les portes qui servent à cacher des choses : portes qui cachent et portes cachées	65
1.1. Les portes cachées	65
1.2. Les portes qui cachent.....	67
1.2.1. Cacher des choses.....	67
1.2.3. Cacher (enfermer) des gens.....	69
2. Les portes qui servent aux effets spectaculaires.....	73
2.1. L'effet spectaculaire	73
2.2. Le coup de théâtre	75
3. Les portes qui servent de ponctuation ou de qualificatif.....	77
3.1. Les portes qualificatives.....	77
3.2. Les portes qui ponctuent le drame.....	78
Conclusion.....	79
Conclusion finale	80
Bibliographie.....	85
Appendices	
Synopsis des <i>Mystères de Londres</i>	90
Notice bibliographique sur Paul Féval.....	91

Introduction

Longtemps, on s'est abstenu d'étudier la littérature populaire car elle ne semblait pas digne de figurer au cœur d'une étude universitaire. Toutefois, depuis quelques décennies, elle suscite de plus en plus d'intérêt. À défaut d'y trouver une originalité de thème ou un style exceptionnel, certains éléments peuvent en effet être de précieux témoins de la culture populaire. Entre autres choses, la récurrence des thèmes et la représentation de la société qu'elles contiennent confèrent à certaines œuvres un caractère historique et culturel captivant.

Notons que la littérature populaire a une définition assez large. Son histoire est aussi ancienne que la littérature elle-même puisque, d'aussi loin qu'on puisse se souvenir, on a raconté des histoires et que les récits oraux font partie de la littérature populaire. Les fabliaux du Moyen-âge peuvent, entre autres, être considérés comme un type de littérature populaire¹. Si l'on s'intéresse en revanche à la littérature écrite, on entre dans un autre type de débat, à savoir, est-ce que la littérature populaire est écrite par, pour ou sur le peuple, et enfin qui est ce peuple? Cela dit, une chose est certaine, pour qu'il y ait une littérature populaire écrite digne de ce nom, il faut un lectorat assez nombreux pour que les œuvres soient « populaires », au sens de largement lues. Pour obtenir un tel public en France, il faudra attendre au XIX^e siècle l'augmentation de la population lettrée, principalement issue de la bourgeoisie et de la petite bourgeoisie.

¹ Joseph Bédier, *Les Fabliaux, Études de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen-âge*, Paris, Champion, 1982.

Dans son *Dictionnaire du roman populaire francophone*², Daniel Compère utilise deux critères principaux pour définir la littérature populaire. Pour entrer dans cette catégorie, une œuvre devrait être destinée à un large public et ne pas être reconnue par les instances de légitimation (académies, critiques, enseignement)³. Il souligne également que la littérature populaire n'est pas un genre en soi, la qualifiant plutôt de « nébuleuse à l'intérieur de laquelle il existe des genres ⁴».

L'apparition du roman-feuilleton, en 1836, est un moment particulier de l'histoire de la littérature populaire. C'est un succès immédiat et on ne compte plus les titres à la popularité aussi éphémère que leur médium, le journal. C'est sur les circonstances de l'émergence de ce nouveau type de production écrite que nous allons nous concentrer. Issu du contexte urbain qui subit de nombreux changements, ce genre littéraire est le témoin écrit de son époque.

L'accroissement graduel du lectorat permet à la littérature populaire de jouer un nouveau rôle avec l'apparition du roman-feuilleton. Ce dernier, bien qu'accusé, autant pour son contenu (roman) que son contenant (journaux), de n'être que de la sous-littérature, de la littérature de masse, est pourtant consommé par toutes les couches de la société, les plus érudites refusant parfois d'admettre qu'elles apprécient le divertissement et les moins instruites en écoutant la lecture au coin des rues. Lié à

² *Dictionnaire du roman populaire francophone*, sous la direction de Daniel Compère, Paris, éditions Nouveau Monde, 2007.

³ *Ibid.*, p. 9.

⁴ *Ibid.*, p. 10.

l'industrialisation et à l'accroissement des milieux urbains, il représente une page importante de l'histoire de la littérature populaire⁵.

En effet, le milieu du XIX^e siècle est une période charnière dans le développement des grandes villes. Ce phénomène nouveau est grandement dû à l'industrialisation qui amène la population à se concentrer dans de grands centres afin d'y travailler. Ceux qui vont s'installer en ville espèrent, sinon y devenir riches, au moins y vivre aisément. Mais ils ne quittent parfois la misère de la campagne que pour trouver une misère encore plus grande.

Le roman-feuilleton voit le jour en 1836, lorsque, à peu près au même moment, Émile de Girardin et Louis Desnoyers décident de consacrer le feuilleton de leur journal respectif, *La Presse* et *Le Siècle*, à la publication de romans. Le but de cette entreprise est d'attirer le plus d'abonnés possible afin de convaincre les annonceurs de payer pour mettre de la publicité dans les journaux. La vente de journaux augmente alors grâce à une réduction de la moitié du coût de l'abonnement. Grâce à ce procédé, les principaux quotidiens de Paris ont en effet vu leur tirage doubler, entre 1836 et 1845⁶. On crée une littérature à la mesure de la population et, qui plus est, un moyen de diffusion largement accessible : le roman-feuilleton. C'est cette distribution à grande échelle qui en fait une littérature de masse, une littérature bien de son époque et créée par celle-ci.

⁵ Lise Dumasy, « Introduction », *La Querelle du roman-feuilleton, Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*, textes réunis et présentés par Lise Dumasy, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 1999, p. 5-23.

⁶ *Ibid.*, p. 6.

Le succès du roman-feuilleton est immédiat. Alexandre Dumas, Frédéric Soulié, Eugène Sue, Paul Féval et aussi Honoré de Balzac en sont les principaux représentants français. Même Victor Hugo a commencé à écrire *Les Misères* qui sont devenues, en 1862, une quinzaine d'années plus tard, *Les Misérables*.

Puisque nous ne désirons pas refaire le parcours de la littérature populaire, mais que nous voulons plutôt nous concentrer sur le phénomène qu'est le roman-feuilleton, nous restreindrons, dans cette étude, le sens de « littérature populaire » à l'époque de l'apogée du roman-feuilleton, c'est-à-dire, de la période allant de 1836, date de l'apparition de ce genre, jusqu'aux environs de 1860.

C'est au cours de cette période que Paul Féval, auteur populaire par excellence, produit quantité de romans. Il est né en 1816 à Rennes, en Bretagne. À l'âge de vingt ans, après des études de droit, il se rend à Paris pour se lancer dans le commerce, espérant devenir riche et célèbre comme tant de jeunes héros romanesques quittant leur province pour aller chercher fortune à la ville. Mais le commerce ne lui réussit pas et en 1839, alors qu'il travaille comme correcteur au *Nouvelliste*, il commence à écrire des nouvelles. En 1841, il se lance dans les feuilletons pour devenir finalement écrivain à temps plein. À sa mort, en 1887, il laisse plus d'une centaine de titres dont plusieurs romans-feuilletons comme *Le Bossu*, *Les Couteaux d'or* et *Les Habits Noirs*, pour n'en nommer que quelques-uns.

L'œuvre de Paul Féval est peu étudiée. Jean-Pierre Galvan nous le dit dès le début de son *Paul Féval, Parcours d'une œuvre*: « Rarement romancier aura été

autant boudé par la postérité que Paul Féval. »⁷. Michel Le Bris fait de même dans sa préface de la dernière édition des *Mystères de Londres*.

On a un peu honte d'avoir à présenter Paul Féval. Tous les lecteurs de langue française, dont quelques centaines de milliers hier encore faisaient la queue au cinéma de coin pour voir ou revoir ferrailer Lagardère dans une énième version filmée du *Bossu*, devraient savoir ce qu'il en est de cet auteur qui si bien enchantait nos enfances – et qui, relu à l'âge dit adulte, supporte aisément, dans ses grands livres en tout cas, la comparaison avec le meilleur Dumas⁸.

Notons, par ailleurs, que Rio Santo, le marquis des *Mystères de Londres* de Féval, a vu le jour dans les journaux parisiens deux ans avant le comte de Monte-Cristo de Dumas. Pourtant, Féval fut souvent accusé d'avoir copié Dumas.

En plus de produire une œuvre considérable, Paul Féval s'est impliqué dans le monde littéraire, notamment au sein de la Société des Gens de Lettres et du Comité de la Société des Auteurs Dramatiques. Il a également lutté pour la reconnaissance du métier d'homme de lettres ainsi que pour la possibilité de voir produire un roman-feuilleton littéraire. Pourtant, malgré son succès indéniable, très peu d'études portent sur ses œuvres, et aucune n'a pour sujet *Les Mystères de Londres*.

Ce feuilleton est paru dans *Le Courrier français*, du 20 décembre 1843 au 12 septembre 1844 sous le pseudonyme de sir Francis Trollope. Il constitue l'un des témoins majeurs de son répertoire et présente, de plus, une mise en scène intéressante de la grande ville industrielle européenne du milieu du XIX^e siècle, Londres. C'est ce roman qui sera mis en relief dans notre étude.

⁷ Jean-Pierre Galvan, *Paul Féval, Parcours d'une œuvre*, Paris, Société d'Édition Les Belles Lettres, 2000, p. 5.

⁸ Michel Le Bris, « Préface », *Les Mystères de Londres*, Paris, Éditions Phébus, 1998, p. 9.

La représentation de la ville dans cet ouvrage nous apparaît particulièrement intéressante car à cette époque la grande ville subit de nombreux changements. C'est précisément elle qui est la scène des *Mystères* et qui leur donne même toute leur raison d'être. Cette œuvre est donc une fenêtre ouverte sur cette époque de mutation, où la ville devient en quelque sorte l'un des personnages du roman.

Afin de mieux cerner la place qu'occupent *Les Mystères de Londres* par rapport à d'autres œuvres à peu près contemporaines (1842-1859), nous avons choisi de les comparer à deux autres feuilletons du milieu du XIX^e siècle (*Les Mystères de Paris*, 1842-3, *A Tale of Two Cities*, 1859). Ils feront l'objet de ce mémoire qui se veut à la fois une étude thématique de la représentation de la ville dans une période charnière de son histoire, ainsi qu'une étude culturelle des effets de l'urbanisation sur la littérature. Nous solliciterons également la poésie de Baudelaire afin de compléter le tableau de la grande ville du XIX^e siècle.

Les auteurs choisis sont pertinents à notre étude parce qu'ils offrent chacun une image de la ville représentative de leur l'époque et de la société dans laquelle ils évoluaient. De plus, les différentes représentations rassemblées dans ce travail proposent un portrait de la ville en évolution dans différents genres littéraires. Par ailleurs, notre choix d'un romancier anglais pour établir la comparaison n'est pas fortuit. D'abord parce que le roman-feuilleton de Féval à l'étude était paru sous un pseudonyme anglais et était, à l'époque, présumé avoir été écrit à Londres par un auteur anglais, mais aussi parce que la présence de Dickens permet de souligner que le phénomène de « grande ville » ou de « capitale » n'est pas unique à Paris, élargissant ainsi la perspective de Walter Benjamin.

Les travaux de ce dernier permettent d'aborder sous un angle nouveau le phénomène de la ville moderne du XIX^e siècle. Le penseur allemand a travaillé, durant la première moitié du XX^e siècle, sur la modernité esthétique, s'intéressant notamment à Baudelaire, mais également au phénomène qu'est la ville moderne à travers sa culture. C'est d'ailleurs lui qui a surnommé Paris la « capitale du XIX^e siècle ». Bien que ses travaux ne soient pas récents, ils demeurent actuels grâce au point de vue adopté qui est unique. Nous nous intéresserons donc à trois de ses essais : *Paris, capitale du XIX^e siècle*⁹, *Sur Baudelaire*¹⁰ et *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*¹¹.

Afin d'offrir un autre angle d'analyse, nous utiliserons également la théorie présentée par Juliette Frølich dans *Des hommes, des femmes et des choses. Langages de l'Objet dans le roman de Balzac à Proust*¹². Dans cet ouvrage, Frølich utilise la lecture des objets présents dans certains romans comme vecteurs de l'histoire des mœurs, des mentalités, des goûts et des savoir-vivre, de la mode et des mœurs¹³. Dans certains cas, les objets peuvent aussi être des lieux, des espaces, que ces espaces soient garnis d'objets ou simplement décrits pour eux-mêmes et pour l'influence qu'ils ont sur le récit. Parfois, « l'histoire des passions que raconte le roman entre dans l'espace d'une socialité historiquement ancrée¹⁴ ». Ainsi, les objets et les lieux du roman, témoins de leur époque, nous parlent de la société.

⁹ Walter Benjamin, « Paris, capitale du XIX^e siècle », *Le Livre des Passages*,

¹⁰ *Id.*, « Sur Baudelaire », *Écrits français*, Paris, Éditions Gallimard, 1991, p. 301-369.

¹¹ *Id.*, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », *Écrits français*, Paris, Éditions Gallimard, Folio, 1991 p. 149-248.

¹² Juliette Frølich, *Des hommes, des femmes et des choses*, Saint-Denis, PUV, 1997.

¹³ *Ibid.*, p. 5.

¹⁴ *Ibid.*, p. 6.

L'historienne Simone Delattre (*Les douze heures noires, La nuit à Paris au XIX^e siècle*¹⁵) et la géographe Claire Hancock (*Paris et Londres au XIX^e siècle, Représentations dans les guides et récits de voyage*¹⁶) nous aideront à bien cerner ce qu'était la ville réelle. Roland Barthes et quelques autres seront également sollicités pour établir les bases de certains propos.

Dans un premier temps, nous tenterons de cerner le phénomène de la ville, tel que le présente Benjamin. Les travaux de Simone Delattre et Claire Hancock nous aideront à compléter le tableau de Paris et de Londres au XIX^e siècle. En abordant la ville réelle et en poursuivant avec la ville fictive nous poserons les bases qui permettront l'analyse des *Mystères de Londres*.

Ensuite, nous analyserons *Les Mystères de Londres* (1843-44) en le confrontant à son plus proche concurrent, *Les Mystères de Paris* (1842-43) d'Eugène Sue, ainsi qu'à un feuilleton anglais postérieur, *A Tale of Two Cities* (1859) de Charles Dickens. Cet ouvrage, écrit par un auteur anglais, a le double avantage d'appartenir au même genre littéraire et d'avoir, en partie, pour décor, une grande ville étrangère à son auteur. En effet, de même que Féval écrit sur Londres, Dickens écrit sur Paris.

Dans le dernier chapitre, nous élargirons cette analyse en nous concentrant sur un objet en particulier. En nous basant sur l'étude de Juliette Frølich déjà

¹⁵ Simone Delattre, *Les douze heures noires, La nuit à Paris au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 2000.

¹⁶ Claire Hancock, *Paris et Londres au XIX^e siècle, Représentation dans les guides et récits de voyage*, Paris, CNRS Éditions, 2003.

mentionnée, nous remettrons en perspective le rôle de la ville dans le roman-feuilleton du milieu du XIX^e siècle.

Chapitre I : Ville réelle, ville fictive

Introduction

« Il y a peu de choses dans l'histoire de l'humanité que nous connaissions aussi bien que l'histoire de la ville de Paris. Des milliers, des dizaines de milliers de volumes sont exclusivement consacrés à l'étude de ce minuscule coin de terre¹⁷. » En effet, même si la population parisienne est moins importante que celle d'autres capitales, une « aura » qu'elle ne perd pas avec l'avènement de l'industrialisation semble planer sur Paris, et ce, surtout au XIX^e siècle. C'est pour cela que Benjamin et tant d'autres se sont intéressés à cette ville.

Notre étude de la représentation de la ville des *Mystères de Londres* de Paul Féval s'appuiera notamment sur le travail de Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle* (1935 et 1939), *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* (1936) et *Sur Baudelaire* (1937-1939). Comme Rolf Tiedemann le note dans l'introduction du *livre des passages*, pour bien comprendre cette œuvre de Benjamin, il est essentiel de prendre aussi en considération les textes sur Baudelaire et les thèses « sur le concept d'histoire », ainsi que les notes formant ce livre, car tous ces travaux de Benjamin sont des préparatifs pour l'ouvrage qu'il n'a pu terminer mais qui devait tout rassembler¹⁸. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité mécanisée* vient, de plus, éclairer le phénomène qu'est le roman-feuilleton : une œuvre littéraire rendue accessible à la masse par son moyen de production. Sainte-Beuve avait déjà qualifié le roman-feuilleton de « littérature industrielle » dans un article paru dans la *Revue*

¹⁷ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle, le livre des passages*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2006, p. 107.

¹⁸Rolf Tiedemann, « Introduction », *Paris, capitale du XIX^e siècle, le livre des passages*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2006, p. 12.

des Deux Mondes, le 1^{er} septembre 1839¹⁹. L'effet d'accessibilité du médium est renforcé, comme le souligne Simone Delattre, par la juxtaposition du feuilleton avec les crimes survenus dans la nuit parisienne sur une même page de journal, ce qui rend les récits encore plus réalistes. Le lieu de publication est donc très important pour l'étude de la représentation de la ville que le roman projette.

Les propos d'autres auteurs venus de diverses disciplines étayeront également cette étude. L'historienne Simone Delattre (*Les douze heures noires, La nuit à Paris au XIX^e siècle*), la géographe Claire Hancock (*Paris et Londres au XIX^e siècle, Représentations dans les guides et récits de voyage*) et quelques autres nous aideront à dresser un portrait de la ville réelle. Celui de la ville fictive sera ébauché avec Baudelaire, mais fera surtout l'objet du chapitre suivant.

Ville fictive, ville réelle

Dans l'essai d'introduction au collectif qu'ils ont dirigé en 1987, Sharpe et Leonard distinguent trois perceptions que la ville a eues d'elle-même dans les débuts de son évolution : *the Enlightenment city of Virtue, the Victorian city of Vice, and the modern city « beyond good and evil »*²⁰. Notre étude se situe entre les deux dernières, au moment où la ville du vice se transforme en ville moderne que l'on va idéaliser ou à tout le moins mettre en abyme. Sharpe et Leonard mettent également l'accent sur les difficultés des débuts de l'étude de la ville. Pour l'étudier, nous avons en effet besoin de mots et notre perception dépendra du vocabulaire à notre disposition. Saisir

¹⁹ Sainte-Beuve, « De la littérature industrielle », *La querelle du roman-feuilleton*, textes réunis et présentés par Lise Dumasy, Grenoble, ELLUG, 1999, p. 25.

²⁰ William Sharpe et Leonard Wallock, *Visions of the Modern City, Essays in History, Art, and Literature*, Baltimore et Londres, The John Hopkins University Press, 1987, p. 7-9.

la ville dans son entièreté, dans ce qu'elle a de plus réel s'avère donc impossible, surtout lorsqu'il s'agit d'étudier ce qu'elle était il y a cent cinquante ans.

1. Ville réelle

Pour ouvrir le panorama sur la ville réelle, nous allons présenter le travail de Simone Delattre, certainement le plus exhaustif dans son genre et le plus complet pour ce qui est des aspects de la ville couverts dans l'essai. Évidemment, comme le titre de l'ouvrage l'annonce, *Les douze heures noires, La nuit à Paris au XIX^e siècle*, Delattre s'intéresse à la nuit parisienne. L'activité nocturne occupera par ailleurs une place importante dans nos analyses.

1.1. Simone Delattre, *Les douze heures noires, La nuit à Paris au XIX^e siècle*

Selon Delattre, la ville est à la fois attirante et repoussante. Elle regorge de possibilités, le succès semble y fleurir pour ceux qui sont prêts à le cueillir, il y a le spectacle, le boulevard, la fête, mais il y a aussi les dangers. La ville qu'elle nous présente est celle de la nuit du XIX^e siècle. Celle des noctambules, des travailleurs de nuit et aussi celle des malfaiteurs. En effet, au XIX^e siècle, la ville de Paris ne dort plus. Vers la fin du siècle, Maxime Du Camp nous la présente comme un grand corps qui fonctionne tout seul grâce à de nombreux organes ignorés par la population²¹.

²¹ Maxime Du Camp, *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, Paris, Hachette, 1883-1884, p. 8.

Cette perception est confirmée par Simone Delattre quand elle nous dit que « Paris n'est pas seulement inconnu aux provinciaux, mais aussi à ses propres habitants ²² ».

Mais pourquoi la vie nocturne occupe-t-elle une aussi grande place à Paris, au XIX^e siècle? Une des hypothèses de départ de Delattre est qu'à l'époque moderne, la laïcité permet à l'homme de s'épanouir dans la nuit, le salut de son âme n'étant plus sa seule préoccupation²³. De plus, l'augmentation de la population urbaine ainsi que l'amélioration de l'éclairage tout au long de la première moitié du siècle contribuent au développement de la vie urbaine nocturne. Une perception répandue fait aussi de Paris la ville des spectacles et de la fête nocturne, et ce, en dépit des interdictions aux débits de boisson de demeurer ouverts au-delà de 11h du soir en 1819, ou minuit en 1837²⁴. Il est vrai que dans le quartier des Halles, certains cafés peuvent rester ouverts toute la nuit sous prétexte de servir les marchands arrivant à Paris aux aurores.

Au XIX^e siècle, à la suite de Restif de la Bretonne, le Paris de l'ombre semble donner lieu à la formation d'un genre littéraire. La nuit, perçue comme un moment de suspension poétique, est le meilleur moment pour saisir l'âme profonde de la ville²⁵. Dans la deuxième moitié du siècle, la nuit parisienne appartient à la culture de la modernité urbaine²⁶. Mais l'attrait pour le Paris nocturne se manifeste surtout après 1840, au moment où les progrès de l'éclairage au gaz ainsi que les réformes du vieux monde urbain en font sentir la fragilité. Quand quelque chose est sur le point de

²² Simone Delattre, *op. cit.*, p. 44.

²³ *Ibid.*, p. 25.

²⁴ *Ibid.*, p. 137-140.

²⁵ *Ibid.*, p. 33.

²⁶ *Ibid.*, p. 35.

disparaître, on tente de le fixer. On croit alors, en effet que, dans un futur indéterminé, il n'y aura plus de nuit à Paris. On fait même à un moment le rêve d'un phare qui éclairerait la ville comme un soleil artificiel.

Delattre consacre tout un chapitre aux noctambules, aux différents aspects de la vie nocturne de Paris. « À Paris, plus les nuits sont noires, plus on aime à les passer blanches, l'un pour le jeu, l'autre pour l'amour, l'un pour le vol, l'autre pour le viol²⁷. » Il s'agit donc pour le noctambule de se faire la conscience de la ville, de continuer d'affirmer la présence de l'homme durant les heures noires. La ville obscure devient un tableau, une immense énigme. C'est aussi une nouvelle expérience, là « où le défilé continu des visages et des silhouettes à la clarté du gaz peut virer à l'anonymat angoissant et à l'irréalité²⁸ ».

Il y a d'un côté ceux qui fêtent, de l'autre, ceux qui travaillent. Chiffonniers, vidangeurs, balayeurs, tous les petits métiers contribuent à faire de Paris un système, un organisme qui fonctionne sans que les individus aient à lever le petit doigt²⁹. Les observateurs de l'activité nocturne de la ville ne peuvent s'empêcher d'y voir un côté misérable car ceux qui font ces métiers vivent pratiquement dans un monde parallèle. Ils vivent au rythme inverse de la population sans être remarqués. Ils sont souvent âgés et obligés d'exercer ces métiers de nuit en dernier recours face à l'indigence.

Le chapitre sur les bas-fonds nous intéresse particulièrement puisqu'il met au jour certains aspects de la vie nocturne communs à plusieurs romans-feuilletons. L'auteur nous indique que « les années 1836 à 1845 sont très marquées, à Paris, par

²⁷ *Ibid.*, p. 195.

²⁸ *Ibid.*, p. 196.

²⁹ Dans ce chapitre, Delattre fait régulièrement référence à Maxime Du Camp.

la terreur médiatisée de l'ombre assassine, qui impose aux responsables un redoublement de fermeté ³⁰». C'est exactement la période du début des romans-feuilletons et de la parution des *Mystères de Paris* et des *Mystères de Londres*.

Delattre présente *Les Mystères de Paris* puis *Les Misérables* comme de longues plongées dans l'obscurité. Ces romans marquent un tournant car « il n'y a pas cela [de telles hordes confuses] chez Balzac, dit Louis Chevalier³¹. Aussi, selon Jean-Louis Bory, *Les Mystères de Paris* assurent le passage entre le criminel balzacien individuel et le criminel hugolien, obscure parcelle d'une foule obscure comme la chouette qui a besoin de la nuit, c'est-à-dire d'une foule où se perdre³². Ces propos que Delattre rapporte témoignent de l'intérêt de la littérature pour les bas-fonds parisiens qui inspirent une ambiance propice aux « mystères ». La nuit des *Mystères de Paris* est une nuit mélodramatique, de mauvais augure, gouvernée sans beaucoup de nuance par les forces hostiles, le sifflement du vent, l'insinuation de la pluie, le froid mortifère. C'est l'espace des mauvaises actions car le crime habite la ville, c'est une ville où gît le mystère.

Pourtant, dans la ville réelle, Delattre nous dit que le crime n'est pas aussi bien organisé qu'on ne le croit. C'est pourtant bien « sous la forme de bandes fournies et complexes que le supposé complot nocturne s'expose aux assises de la Seine sous la Monarchie de Juillet³³ ». L'auteur souligne également que cette structuration criminelle n'est que conjoncturelle. Elle nous dit que ces groupes de personnes auxquels sont consacrés plusieurs procès sont « liés entre eux par des

³⁰ *Ibid.*, p. 279.

³¹ *Ibid.*, p. 438.

³² *Ibid.*, p. 438.

³³ *Ibid.*, p. 496.

relations informelles, se dissocient et se recomposent au gré des rencontres et des brouilles successives, en une suite inépuisable de combinaisons³⁴». Toutefois les malfaiteurs peuvent donner une impression de groupe organisé dans la mesure où ils ont leur langue, leurs codes et c'est ce que les romanciers exploitent.

Il n'empêche que cette classe existe et « figure [en quelque sorte] une forme préoccupante de la modernité urbaine et de son anonymat³⁵». Le Paris nocturne des années 1840 n'est pas sous l'emprise d'une franc-maçonnerie du crime, avec ce que cela supposerait d'obéissance commune et continue à une règle secrète (cela relève de la fiction), mais il est bien parasité par une « classe d'hommes »³⁶. Cette classe d'hommes qui sait vivre dans le crime et échapper à l'action de la justice grâce au voile de la nuit a été grandement affectée par l'encouragement à la dénonciation³⁷. De plus, avec l'haussmannisation et le décret de 1851 prévoyant l'envoi à Cayenne ou en Algérie de tout individu surveillé coupable de rupture de ban et les dix jours laissés aux surveillés pour quitter définitivement Paris et sa banlieue, on peut observer le déplacement du crime vers la périphérie. Dès 1866, les attaques nocturnes se multiplient dans les quartiers excentriques³⁸. Est-ce que le contexte des *Mystères* disparaît?

³⁴ *Ibid.*, p. 496.

³⁵ *Ibid.*, p. 497.

³⁶ *Ibid.*, p. 498.

³⁷ À ce sujet, Dominique Kalifa souligne que le monde ouvrier et le monde délinquant étaient confondus, jusque dans les années 1840, le crime étant présenté comme le propre des pauvres. Elle nous dit que *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue ont marqué une étape et ont fixé pour longtemps les principales représentations des classes populaires urbaines. Cf., Dominique Kalifa, « Monde ouvrier, monde délinquant dans la saga des Fantômas », *Problèmes de l'écriture populaire au XIX^e siècle*, Limoges, PULIM, 1997, p. 199.

³⁸ Simone Delattre, *op. cit.*, p. 510-526.

1.2. Walter Benjamin

La ville moderne réelle a été étudiée de plusieurs manières, que ce soit à partir des textes de l'époque ou des statistiques. C'est une approche par les textes que Walter Benjamin a préconisée. À partir de ceux-ci, il propose dans son *Livre des Passages* le commentaire d'une réalité. Ses observations s'inspirant de la lecture de textes du XIX^e siècle sont entrecoupées par ses commentaires. Il y est question de rues, de grands magasins, de panoramas, d'expositions universelles et de types d'éclairage, de mode, de publicité et de prostitution, du collectionneur, du flâneur et du joueur, de l'ennui... et bien sûr, de Baudelaire. Il fait souvent référence à Blanqui et à son *Éternité par les astres*, œuvre dans laquelle celui-ci présente le XIX^e siècle comme un enfer. Les références à Dante ne sont pas rares non plus. Le simple fait que Benjamin y revient souvent mérite donc que l'on mentionne ces deux visions infernales du monde puisqu'elles sont maintes fois associées à Baudelaire

Paris, capitale du XIX^e siècle

Pour Benjamin, la capitale se compose de passages, de panoramas, d'expositions universelles, d'intérieurs et de rues, puis, bien sûr, des fameux boulevards d'Haussmann. Il est incontestable qu'une tension existe entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'espace privé et le public. Les passages, projet d'initiative privée réalisé dans l'espace public, sont l'élément clef pour Benjamin. Comme il le mentionne dans son exposé, ils sont un attrait pour les touristes et un lieu de transition entre l'espace public et le privé. Ils font de la rue parisienne un lieu semi-

privé, semi-intérieur. Ils sont, de plus, le parfait exemple de l'architecture moderne rendue possible par l'usage du fer.

Dans la continuité de cette idée de progrès, les expositions universelles représentent selon Benjamin l'aliénation de l'homme par l'industrie et l'intronisation de la marchandise. C'est cette même industrie qui a transformé l'œuvre d'art en un objet accessible à la masse. Cette accessibilité enlève à l'objet d'art ce que Benjamin appelle son « aura », « son existence unique au lieu où elle se trouve ³⁹ ». En étant reproduite, l'œuvre d'art perd son originalité, son authenticité car « la technique de reproduction détache la chose reproduite du domaine de la tradition ⁴⁰ ».

Les panoramas sont en quelque sorte ce genre de production dans la mesure où ils sont destinés à un grand public. Mais ils sont plus que cela car l'essence même de Paris en fait une ville où le panorama est dominant autant dans la ville réelle que dans la ville fictive. Les guides de voyage recommandent aux voyageurs de se rendre à certains points précis pour admirer le panorama, que ce soit Montmartre ou les ponts. De plus, le panorama est un moyen pour le citadin d'introduire la campagne dans la ville en élargissant la ville au format d'un paysage. Selon Benjamin, c'est un peu ce que fera le flâneur mais plus subtilement⁴¹.

Pour Walter Benjamin, Paris est le lieu de conjonction de plusieurs éléments se rassemblant pour former une grande ville digne d'être nommée capitale. Les

³⁹ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », *Écrits français*, Paris, Gallimard, Folio, 1991, p. 179.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 181.

⁴¹ *Ibid.*, p. 38.

passages et les boutiques rassemblant toutes sortes de marchandises, produits de l'industrialisation, en font une sorte de ville fantasmagorique.

Sur Baudelaire

Le flâneur par excellence a beaucoup intéressé Benjamin. Selon lui, Baudelaire exprime la détresse future de l'habitant des grandes villes. Il présente Paris comme une ville engloutie (souterraine et sous-marine). Sa quête du nouveau trouve dans la ville l'objet parfait puisque le phénomène urbain est encore peu démystifié. Mais le poète appartient sans doute plus à la ville fictive parce que sa représentation de la ville, bien qu'inspirée de ses observations, relève plutôt du monde du songe.

Benjamin dit du cycle des *Tableaux parisiens* : « Mieux qu'aucun autre texte, ce cycle de poésie nous fait sentir ce que pouvait être la répercussion des foyers de vie moderne, des grandes villes, sur une sensibilité des plus délicates et des plus sévèrement formées⁴². » Qu'est-ce qui pourrait mieux expliquer le rôle de Baudelaire, selon Benjamin (et beaucoup d'autres), comme témoin de l'emprise de la grande ville sur ses habitants, en l'occurrence sur Baudelaire lui-même? En effet, après s'être attardé sur ce qu'il nomme la « capitale du XIX^e siècle », Walter Benjamin s'intéresse à l'effet qu'elle a pu avoir sur les hommes. Selon lui, la poésie de Baudelaire en rend compte avec une sensibilité et une véracité extrêmes. C'est également ce que fait le roman-feuilleton d'une manière indirecte, certes, mais en atteignant un large public.

⁴² Walter Benjamin, « Sur Baudelaire », *Écrits français*, Paris, Éditions Gallimard, 1991, p. 304.

L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée

Selon Benjamin, la reproduction mécanisée de l'œuvre d'art change la perception que l'on a de son « aura » ou de son authenticité. Mais aussi, le public est amené à changer, et en même temps, l'œuvre d'art. En perdant son authenticité et son « aura », l'œuvre d'art devient en quelque sorte autre chose, mais un « autre-chose » qui s'adresse aussi à quelqu'un d'autre. Elle change en même temps que la société et est témoin de cette société et de ses changements.

1.3. Claire Hancock, *Paris et Londres au XIX^e siècle, Représentations dans les guides et récits de voyage*

Le constat de départ de cet ouvrage se trouve dans la différence entre les villes françaises et les villes anglaises et plus encore dans le discours sur ces villes, et ce, autant dans les différences physiques que culturelles. Le but de son étude étant de déterminer ce que les guides et les récits de voyage peuvent livrer comme enseignements sur certaines façons d'appréhender l'espace urbain au XIX^e siècle, Claire Hancock en a sélectionné plusieurs et nous rapporte ses observations. Parfois, elle a trouvé les informations complètement opposées dans deux sources différentes, mais de manière générale, elle a pu résumer les tendances dominantes. L'auteur a favorisé le regard du voyageur car ce que celui-ci remarque dans une ville, ce sont les différences.

Le guide de voyage vise les valeurs bourgeoises, soit le budget et l'emploi du temps. La ville est donc présentée comme un objet de consommation à l'usage des groupes aisés (ville-spectacle), mais aussi comme territoire identitaire et capitale.

Entre Paris et Londres, s'installe un discours lié à l'identité, un discours qui engage un sentiment d'appartenance au niveau national. C'est à partir de la naissance de la ville moderne que l'auteur observe les processus de construction des représentations de la ville en France et en Angleterre. Les représentations urbaines sont donc liées à la transformation du milieu urbain sous l'effet de l'industrialisation et de la « massification » du phénomène urbain. Bien que Londres se peuple plus rapidement que Paris, la métropole française demeure importante culturellement et dans l'imaginaire de la ville.

Puisque les guides s'adressent à une clientèle aisée qui les lit dans le but de voyager, ils traitent les différentes parties de la ville de manière inégale. En effet, ils ont tendance à ne montrer que leur beau côté. Ce sont des villes comme objets de consommation que les guides présentent. Le panorama urbain en fait partie en tant que marchandise touristique représentant la mise en abyme de la ville. Mais les deux villes sont très différentes et tandis que Londres est présentée comme une ville commerciale, cosmopolite, son port étant une ville flottante, Paris est plutôt décrite comme la ville des boulevards, des cafés, du spectacle, une ville des plaisirs et des arts.

Londres versus Paris

Les différences entre les deux villes se retrouvent aussi dans la population. On dit que le climat influence non seulement la perception qu'on a de la ville, mais aussi le caractère de ses habitants⁴³. En effet, Londres est perçue comme une ville fermée où les gens marchent rapidement et en silence. La population est affairée. À Paris, la

⁴³ Claire Hancock, *op. cit.*, p. 115.

population est bruyante et vit dans la rue et les cafés, ce qui fait de la capitale française une ville plus ouverte logeant un peuple plus animé et chaleureux. Les Anglais se considèrent comme un peuple casanier appréciant le confort de ses petites maisons individuelles. Ils sont donc surpris par la répartition verticale des différentes classes de la société parisienne qui partagent un même immeuble, les plus pauvres logeant au-dessus des bourgeois. Les Anglais ont leur club où les femmes ne sont pas admises et les Français ont les cafés et les boulevards où femmes et enfants se joignent à la fête trop bruyante au goût des Anglais. Il ne faut surtout pas oublier la saleté légendaire des rues parisiennes. Malgré toutes ces critiques, les Anglais continuent cependant d'aimer Paris et de la visiter alors que les Français se rendent à Londres surtout pour affaires ou par nécessité.

1.4. La ville haussmannienne

Les Mystères de Londres et *Les Mystères de Paris* datent d'avant la révolution de 1848 et des travaux d'Haussmann. Toutefois, afin de bien comprendre ce qu'était la ville dans les années 1840, il est important d'observer vers quoi cette ville évolue : vers une révolution et des travaux urbanistiques drastiques.

Benjamin nous fait remarquer que Paris, tel qu'il était au lendemain de la révolution de 1848, allait devenir inhabitable⁴⁴. La population ayant doublé durant la première moitié du siècle, les rues étroites, sales et mal éclairées rendaient la circulation difficile sinon impossible. Les travaux dirigés par Haussmann et entrepris dans les années 1850 en raison de la surpopulation et de la difficulté de se déplacer

⁴⁴ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle, le livre des Passages*, p. 147.

s'avèrent être surtout à l'avantage de la nouvelle classe dirigeante de la haute bourgeoisie⁴⁵. Beaucoup ont critiqué, d'autres ont applaudi. Dans tous les cas, l'expropriation a amené de nombreuses spéculations.

Benjamin nous fait aussi observer que ces travaux affectent non seulement la ville, mais aussi ses habitants. « Cependant il fait des Parisiens des étrangers dans leur propre ville. Ils n'ont plus le sentiment d'y être chez eux. Ils commencent à prendre conscience du caractère inhumain de la grande ville⁴⁶. » Certes, en voulant empêcher les Parisiens de construire des barricades, Haussmann leur a enlevé leurs petites rues sombres et sales et avec elles une partie de l'histoire de Paris. Malgré cela, les boulevards réalisés ont beaucoup fait parler d'eux et c'est une autre histoire qui a commencé avec eux.

En fait, Simone Delattre présente ces travaux comme une maladie urbaine traitée radicalement par Haussmann⁴⁷. La maladie relève de l'hygiène, mais aussi du crime. On l'a vu plus tôt avec Delattre, les travaux haussmanniens s'attaquaient aussi à des quartiers mal famés pour en faire de beaux quartiers où les malfaiteurs ne pourraient plus trouver de refuge. Ils ont donc dû se déplacer. Mais en déplaçant ce monde du crime, Haussmann a-t-il fait disparaître le contexte préféré des romans-feuilletons?

⁴⁵ William Sharpe et Leonard Wallock, *op. cit.*, p 16.

⁴⁶ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle, le livre des Passages*, p. 44.

⁴⁷ Simone Delattre, *op. cit.*, p. 28.

2. Ville fictive

Au milieu du XIX^e siècle, la ville est un sujet d'actualité. Entre le roman-feuilleton et le flâneur baudelairien, les guides de voyage et l'haussmannisation, Paris fait beaucoup parler d'elle à cette époque. Mais la ville est l'objet d'art moderne par excellence et il ne faut pas perdre de vue que la ville littéraire est la plupart du temps inspirée de la ville réelle.

La ville existe dans la littérature dès le début du XIX^e siècle. Plus on avance dans le siècle et plus sa place est importante. On s'intéresse à elle, à ses changements, on tente de la fixer avant qu'elle ne soit complètement transformée. « Parmi ceux qui ont décrit Paris, Balzac est, pour ainsi dire, le primitif; ses personnages sont plus grands que les rues dans lesquelles ils circulent⁴⁸. » En contrepartie, « Baudelaire est le premier qui ait évoqué la mer des immeubles avec ses vagues hautes de plusieurs étages⁴⁹ ». Entre les deux, se trouve la littérature populaire.

Dès 1836, le roman-feuilleton apparaît dans les journaux avec comme lieu privilégié de l'action, la ville. C'est une scène propice au développement rapide de l'action et facile à décrire. De plus, au même titre que ce qui figure dans les journaux (politique, faits divers, etc.) le roman-feuilleton se veut actuel. De nombreux auteurs de romans-feuilletons choisissent la ville comme scène principale du roman car elle est là devant eux, prête à se plier à leur récit. Elle regroupe à peu près tout ce dont le romancier peut avoir besoin : la croissance rapide, l'anonymat, le monde de la nuit et ses dangers, etc. De plus, on sait que « ...les lecteurs de Sue sont enclins à confondre

⁴⁸ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle, le livre des Passages*, p. 262.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 262.

le Paris où ils vivent avec celui dont le feuilleton leur montre les noirceurs comme authentiques ⁵⁰». Cela étant lié, on l'a vu, au regroupement dans les journaux des faits divers (comprenant les attaques nocturnes) avec les feuilletons, récits fictifs au bas des pages.

2.1. Sur Baudelaire

Benjamin s'est beaucoup intéressé à Baudelaire. Dans les « notes et matériaux » du *Livre des Passages*, il lui consacre plus de cent-cinquante pages. C'est donc qu'il prévoyait de lui réserver une place de choix. Il lui a aussi consacré un ouvrage dont la version française, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* a été traduite en 1979 par Jean Lacoste. Cet ouvrage n'a pas non plus été achevé.

En fait, le Paris de Baudelaire se situe entre réel et fiction. Bien sûr, sa poésie relève de l'imaginaire, mais dès qu'on traite du Paris moderne, Baudelaire est la référence et les travaux sur Paris sont souvent influencés par la perception baudelairienne de la ville.

Michele Hannoosh, dans son article intitulé « Painters of Modern Life : Baudelaire and the Impressionists », nous explique comment, pour Baudelaire, la vie moderne se situe en ville⁵¹. Selon Hannoosh, le poète s'est inspiré de Delacroix qui comparait la nature à un dictionnaire dont l'artiste utilisait les éléments pour créer une œuvre d'art, ne se contentant pas de recopier la nature, mais l'arrangeant en une

⁵⁰ Simone Delatre, *op. cit.*, p. 496.

⁵¹ Michele Hannoosh, « Painters of Modern Life : Baudelaire and the Impressionists », *Visions of the Modern City, Essays in History, Art, and Literature*, présenté par William Sharpe et Leonard Wallock, Baltimore et Londres, The John Hopkins University Press, 1987, p. 173-177.

œuvre d'art. Reprenant cette idée, Baudelaire puise dans le dictionnaire de la vie moderne pour créer de la poésie, l'esthétique de la modernité baudelairienne préconisant la beauté transitoire, la subjectivité de l'artiste et la mélancolie. « Art is not the representation of nature, but the artist's interpretation of it, the image of nature in his mind⁵². » Une œuvre est donc réussie quand l'imagination du spectateur voit avec netteté l'impression produite par les choses sur l'esprit de l'artiste. En cela, Manet « displayed a clear concern for the representation of a highly articulated urban social world that revealed bourgeois values of dress, work, leisure, and social interchange⁵³ ». C'est aussi cela la ville moderne de Baudelaire.

Baudelaire dans le livre des passages

Dans ses notes sur Baudelaire, Benjamin évoque à plusieurs reprises ce que le poète pensait du péché ou du crime. Dans *Le Peintre de la vie moderne*, Baudelaire dit que « ... sitôt que nous sortons de l'ordre des nécessités et des besoins pour entrer dans celui du luxe et des plaisirs, nous voyons que la nature ne peut conseiller que le crime...⁵⁴ ». Était-ce la manière dont Baudelaire voyait Paris? Une ville de plaisir, les plaisirs entraînant nécessairement le vice et le crime. Ce qui est certain, c'est qu'il la présentait comme un enfer. La comparaison avec Dante et Blanqui revient à plusieurs reprises. Benjamin nous dit que *Les Fleurs du Mal* sont l'enfer du XIX^e siècle, mais que le désespoir de Baudelaire l'emporte infiniment sur la colère de Dante⁵⁵. Baudelaire n'aime pas la nature, son renouvellement, il préfère la noirceur, l'impudence, la décadence et cela se trouve dans la ville. Il met l'accent sur l'aspect

⁵² *Ibid.*, p. 177.

⁵³ William Sharpe et Leonard Wallock, *op. cit.*, p. 6.

⁵⁴ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle, le livre des Passages*, p. 256.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 263.

infernale de la ville, il ne s'y sent pas chez lui, il préfère la solitude, mais cette solitude, il la retrouve justement dans la foule.

Les impressions laissées à Benjamin par la poésie de Baudelaire se résument à peu près en ceci : Paris, enfer et décrépitude de la ville, solitude et brutalité. « Les images du lointain apparaissent uniquement [dans ses poèmes] comme des îles qui surgissent de la mer de la vie antérieure ou du brouillard parisien ... le Paris du Second Empire⁵⁶ ». « Ce qui se fait entendre chez Baudelaire lorsqu'il évoque Paris dans ses poèmes, c'est la caducité et la décrépitude d'une grande ville. Cette décrépitude n'a peut-être pas trouvé de traduction plus parfaite que « Le Crépuscule du matin », reproduction, avec les matériaux de la ville, du sanglot de l'homme qui se réveille...⁵⁷ ». Ce commentaire de Benjamin rappelle l'idée de la ville comme dictionnaire utilisé par le poète. Benjamin parle aussi à plusieurs reprises de la solitude de Baudelaire. Il dit entre autres que « personne ne s'est senti aussi peu chez lui à Paris que Baudelaire. Toute intimité avec les choses est étrangère à l'intention allégorique⁵⁸. » Ceci place Baudelaire comme un observateur distant, à la limite externe, à l'intérieur de la ville, au milieu de la foule où il peut se perdre dans sa solitude et critiquer la ville ou la mettre en abyme. Benjamin observe aussi que « la brutalité de son attaque [contre la marchandise] était surpassée par la brutalité de la réalité⁵⁹ », ce qui n'est pas peu dire.

Benjamin nous montre de tout chez Baudelaire : du fils de famille, du bohème, du solitaire, du critique d'art et théoricien. Mais, fait curieux : Baudelaire

⁵⁶ *Ibid.*, p. 232.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 346.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 350.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 362.

semble n'avoir jamais songé au lieu de promenade classique de la flânerie, au lieu de prédilection de Benjamin – le passage⁶⁰. En effet, Baudelaire s'est intéressé au phénomène urbain à partir de la foule plutôt qu'en se basant sur l'architecture. Ce sont les gens et leurs manières qu'il décrit beaucoup plus que la ville elle-même.

2.2. Londres réelle et fictive

Alors que Paris est considérée comme la capitale des plaisirs et des arts, Londres serait celle du commerce et de l'industrie⁶¹. Dans les années qui nous occupent, Londres est plus peuplée que Paris. Elle est aussi plus étendue et moins unifiée. Il s'agit plutôt d'une agglomération de bourgs⁶². Claire Hancock souligne d'ailleurs l'hétérogénéité de Londres qui en fait, dit-elle, une ville peu lisible⁶³. Elle nous dit aussi que Londres ne se considère pas comme une capitale, le sentiment d'appartenance n'est pas aussi fort qu'à Paris. Toutefois, on veut que Londres soit reconnue comme la ville la plus industrielle et la plus prospère. Son centre est la Tamise et les docks où transitent toutes ces marchandises.

Du point de vue touristique, une caractéristique importante différencie Londres de Paris. La ville française abonde en points de vue, en panoramas, mais le brouillard et la fumée rendent cette expérience plus rare à Londres où le seul point de vue semble être celui depuis Saint-Paul.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 398.

⁶¹ Claire Hancock, *op. cit.*, p. 94.

⁶² *Ibid.*, p. 60-1.

⁶³ *Ibid.*, p. 59.

La Londres fictive est d'abord et avant tout celle de Dickens. Pour s'y être longuement promené, la connaissance qu'il a de Londres est phénoménale⁶⁴.

In fact the London of the 1840s was very much the London of the eighteenth century; a city of small shops and small trades, a city of dirty red brick, a city which was covered by a patina of fog and decay, a city which simply had no resources for those who poured into its dens and courtyards⁶⁵.

Féval ne parviendra pas à décrire la ville comme Dickens puisque contrairement à l'auteur anglais, il ne l'a pas vue, ne l'a pas vécue.

Conclusion

On raconte que Balzac ... se trouvant un jour en face d'un ... tableau d'hiver, tout mélancolique et chargé de frimas, clair-semé de cabanes et de paysans chétifs, - après avoir contemplé une maisonnette d'où montait une maigre fumée, s'écria : « Que c'est beau! Mais que font-ils dans cette cabane? À quoi pensent-ils, quels sont leurs chagrins? Les récoltes ont-elles été bonnes? *Ils ont sans doute des échéances à payer?* » Rira qui voudra de M. de Balzac. J'ignore quel est le peintre qui a eu l'honneur de faire vibrer, conjecturer et s'inquiéter l'âme du grand romancier, mais je pense qu'il nous a donné ainsi ... une excellente leçon de critique. Il m'arrivera souvent d'apprécier un tableau uniquement par la somme d'idées ou de rêveries qu'il apportera dans mon esprit⁶⁶.

C'est Baudelaire qui a écrit cela. Peut-être était-ce de cette manière qu'il aurait voulu être lu, apprécié « uniquement par la somme d'idées ou de rêveries » qu'il apporte à l'esprit. Car il y a plusieurs manières de juger d'une œuvre d'art comme d'une œuvre littéraire. Doit-on juger d'un livre par le nombre d'exemplaires vendus, par le jugement des critiques ou par la quantité de rêves qu'il éveille? Si l'on en jugeait par le premier critère, le roman-feuilleton serait roi.

⁶⁴ Peter Ackroyd, *Dickens*, Londres, Sinclair-Stevenson Limited, 1990, p. 118.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 381-2.

⁶⁶ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle, le livre des Passages*, p. 312.

Toutefois, ce n'est pas le débat ici. Il s'agit plutôt de cerner la représentation de la ville offerte par ces feuilletons dans le contexte de l'industrialisation et des transformations qui s'ensuivent. Cette ville difficile à saisir dans le monde réel ne l'est pas moins dans le roman. Mais une tendance à l'exploitation de la ville nocturne est manifeste et sera explicitée au chapitre suivant.

Chapitre II : Analyses de romans-feuilletons

Malgré un début de carrière lent et difficile, Paul Féval est l'un des auteurs les plus prolifiques de son temps. On dénombre près de cent cinquante titres de tous genres incluant pièces de théâtre, romans, nouvelles, essais, articles, contes et, bien sûr, plusieurs romans-feuilletons. Ce sont ces derniers qui lui ont permis de gagner sa vie car les écrits considérés comme plus littéraires ne rapportaient que la gloire et peu d'argent. Il est le cinquième enfant d'une famille de Rennes et, bien qu'il vécût à Paris durant plus de cinquante ans, ses origines bretonnes demeurèrent très présentes dans plusieurs de ses ouvrages.

Vu l'ampleur de son œuvre, il est difficile d'y récupérer un thème principal. Toutefois, la société secrète comme organisation politique permettant au peuple opprimé de lutter contre son oppresseur ou encore la captation de fortune sont deux thèmes assez fréquents⁶⁷. Aussi, le cynisme parisien et la déchéance urbaine s'opposent régulièrement au cœur noble et pur, à la naïveté, à la fidélité et l'honnêteté profonde des Bretons⁶⁸.

Féval croit que *Les Mystères de Londres* n'ont été qu'un « demi-succès » parce que le lecteur parisien ne s'intéresse pas à l'Angleterre... « Hors Paris point de succès! »⁶⁹. Bien qu'il n'ait pas réussi à atteindre la gloire littéraire à laquelle il aspirait, Paul Féval a certainement marqué son époque par la quantité d'ouvrages qu'il a produits et le nombre de ses lecteurs. Il a aussi contribué à ouvrir la voie au

⁶⁷ Jean-Pierre Galvan, *op. cit.*, p. 48 et 67.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 17.

roman policier, notamment avec *Les Couteaux d'or* (1856), *Les Compagnons du Silence* (1857) ou *Jean Diable* (1862)⁷⁰.

1. Représentation de la ville dans *Les Mystères de Londres* (1843-44) de Paul Féval

À la lecture des *Mystères de Londres*, il apparaît évident que la ville est au cœur de l'action. D'abord, elle est nommée dans le titre mais aussi, dès les premiers chapitres, le lecteur peut s'imprégner de l'ambiance de cette ville. Il s'agit évidemment d'une ville fictive. La face de Londres que Féval montre au lecteur est celle d'un monde quelque peu effrayant. Pour bien mettre l'accent sur cet aspect, l'auteur présente une ville sombre en « temps » et « lieux ». En effet, autant par les endroits que par les moments choisis pour y faire se dérouler l'action, il s'agit d'une ville noire, d'une ville sombre à cause des lieux sordides qui sont mis en scène, sans compter que l'action se déroule en majeure partie la nuit. De plus, le thème de la séquestration est omniprésent dans *Les Mystères de Londres*, ce qui renforce la sensation de mystère, de terreur et de claustrophobie.

1.1. Ville fictive et imaginaire

Dans une préface des *Mystères de Londres*, sir Francis Trollope, alias Paul Féval, prétendait que son roman, contrairement à celui d'Eugène Sue, serait inspiré de la réalité et non de l'imagination⁷¹. Pourtant, l'auteur n'est jamais allé à Londres.

⁷⁰ Jean-Pierre Galvan, *op. cit.*, p. 72.

⁷¹ Paul Féval, « Une introduction inédite de Sir Francis Trollope (Paul Féval) aux « Mystères de Londres » », présenté par Jean-Pierre Galvan, *Le Rocambole*, 2 (automne 1997), p. 119.

Il ne s'y rend qu'après avoir complété la première partie du roman⁷². La ville que Féval crée est avant tout fictive. Elle est, de plus, mystérieuse, pour répondre au titre. Cette ville peu décrite et faite de lignes floues et incomplètes peut parfois se rapprocher d'un décor de théâtre, construit avant tout pour le drame qui s'y déroule et pour répondre aux besoins de l'action.

1.1.1. Mystérieuse Londres

Féval veut créer une ville mystérieuse. Mystérieuse, Londres l'est certainement pour l'auteur et les lecteurs puisque c'est une ville étrangère. Pour accentuer cet effet, Féval imagine des maisons spéciales avec des passages secrets. Dès le premier chapitre il donne ainsi le ton à son roman grâce au décor et à l'ambiance propice au drame qu'il met en place. Le roman débute dans une taverne, *The Crown's Arms*, où se trouvent le bon capitaine Paddy O'Chrane dans le *parlour* (salle pour les gentlemen) et une vingtaine de marins dans la salle commune. Ce lieu semble avoir été choisi pour bien établir le parallèle avec les *Mystères de Paris* comme le titre l'annonçait puisque le feuilleton d'Eugène Sue s'ouvre également sur une description du *Tapis-franc* :

Un *tapis-franc*, en argot de vol et de meurtre, signifie un estaminet ou un cabaret du plus bas étage.

Un repris de justice, qui, dans cette langue immonde, s'appelle un *ogre*, ou une femme de même dégradation, qui s'appelle une *ogresse*, tiennent ordinairement ces tavernes, hantées par le rebut de la population parisienne; forçats libérés, escrocs, voleurs, assassins y abondent⁷³.

Dans les deux cas, la taverne est le lieu de rassemblement de gens suspects.

Dans *Les Mystères de Londres*, il s'agit du bon capitaine Paddy O'Chrane qui, bien

⁷² Paul Féval-fils, « Un roi du roman-feuilleton. Article sur Féval dans "Je sais tout" no 168 du 15 novembre 1919 », présenté par Jean-Pierre Galvan, *Le Rocamboles*, 12, automne 2000, p. 127.

⁷³ Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1989, p. 31.

que qualifié de bon et même s'il est toujours présenté de manière sympathique, n'en fait pas moins partie d'un groupe de criminels organisé, la « Famille ». Le capitaine était donc dans cette taverne en attendant le moment de partir avec une vingtaine d'individus, dont le costume en désordre se rapprochait de celui des *watermen* (marins) de la Tamise, [qui] venaient d'arriver ensemble et buvaient, debout, le petit verre de gin pur ⁷⁴». Par la suite, le groupe se dirige vers la Tamise pour y commettre quelque méfait qui, on l'apprend plus loin dans le roman, consiste en une sorte de commerce établi par la « Famille ». Ce premier épisode répond directement au titre : *Les Mystères de Londres*. De plus, il ne s'agit pas de n'importe quels mystères. Ce sont ceux de Londres et ils doivent être liés d'une façon quelconque à la ville. Le récit se situe de fait au cœur de Londres, sur la Tamise, là où se trouve le cœur commercial de la ville tel que décrit par les guides de voyage analysés par Claire Hancock ⁷⁵. De plus, comme dans beaucoup de romans, les abords du fleuve au milieu de la nuit sont loin d'être rassurants.

En ouvrant le roman, la taverne, les personnages ainsi que leurs mystérieuses actions donnent le ton au récit. Le groupe, après s'être dirigé vers la Tamise se répartit dans deux bateaux et laisse un guetteur. Ils vont sur le fleuve où des lanternes leur annoncent qu'ils doivent aller chercher de la marchandise. On apprend de surcroît qu'ils ont parfois des cadavres à évacuer par les mêmes trappes qui laissent passer la marchandise. Enfin, le titre de ce premier chapitre, « par le brouillard », vient amplifier le mystère qui couvre ces actions douteuses.

⁷⁴ Paul Féval, *Les Mystères de Londres*, Paris, Phébus, 1998, p. 16.

⁷⁵ Claire Hancock, *op. cit.*, p. 246.

Il rejoignit ses matelots dans une ruelle déserte qui conduit à la Tamise, au bout de Botolph Lane. Ils longèrent la ruelle dans le plus profond silence et atteignirent un escalier en mauvais état, hors d'usage à cause de la proximité de Custom House Stairs, l'escalier de la douane. Le capitaine jeta autour de lui un regard perçant. [...] Un brouillard dense recouvrait le fleuve comme un linceul⁷⁶.

Le brouillard comparé à un linceul rend cette scène déjà mystérieuse un peu plus lugubre. Mais cette atmosphère s'accorde avec les malfaiteurs, protégés qu'ils seront par la nuit et le brouillard.

Au deuxième chapitre, le mystère s'épaissit encore avec l'apparition du héros. Cela se fait dans une église, *Temple Church*. Encore une fois, le lecteur est témoin d'un méfait. Bob Lantern, réputé pour ses crimes dans les églises s'en prend à un « superbe inconnu ». En effet, « tous deux (Bob et Rio-Santo) devaient se rencontrer à l'endroit le plus obscur et le plus désert ⁷⁷ ». Mais, surprise, cette fois la victime domine le malfaiteur. C'est bredouille, mais chargé d'une autre mission que Bob sort de l'église. Cet événement ajoute un mystère de plus à suivre pour le lecteur.

Au chapitre VI, l'ampleur du crime organisé est peu à peu dévoilée. En effet, on peut y observer une sorte de confrérie de marchands arrivés à Londres en même temps qu'Edward, leur chef, et qui ont tous installé leur commerce dans un immeuble on ne peut plus étrange situé en plein cœur de la ville. La manière dont l'auteur décrit cet endroit souligne le mystère qui y règne. Il parle de chacune des boutiques en laissant entendre que les noms qu'on lit sur les devantures ne sont peut-être pas les véritables noms de leurs propriétaires. Aussi, le fait qu'ils puissent tous se rejoindre

⁷⁶ Paul Féval, *op. cit.*, p. 17.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 27.

sur l'ordre d'un gong dans une pièce centrale confirme leur appartenance à une association mystérieuse.

Un peu au-delà de l'angle formé par Finch Lane et Cornhill, une ruelle étroite, à peine macadamisée. Cette ruelle longeait l'un des côtés d'une énorme maison carrée, qui donnait d'autre part sur Finch Lane et sur Cornhill où s'étalait sa vaste façade. La partie du rez-de-chaussée qui donnait sur Cornhill était occupée par deux beaux magasins jumeaux. Le premier montrait derrière les glaces de ses croisées un magnifique assortiment de bijouterie; l'autre contenait tous les divers objets qui constituent la toilette des deux sexes. On lisait sur l'enseigne du bijoutier le nom de Falkstone; sur celle du costumier, le nom de Bertram.

Sur Finch Lane s'ouvrait, toujours dans la même maison, une boutique de changeur, mais ici l'aspect était tout différent. Finch Lane, rue étroite et encaissée, formait une espèce de moyen terme entre la grande artère et la noire allée dont nous avons parlé. Le jour y était déjà plus sombre, ce qui, joint à la disposition des grillages intérieurs, donnait au *change office* une physionomie. À côté du changeur, il y avait un brocanteur. Ici, une couche d'ombre de plus. Le brocanteur allumait ses lampes vingt minutes avant le changeur. Le changeur se nommait Mr. Walter; le brocanteur, s'appelait Peter Practice.

Enfin, sur les derrières de la maison, dans l'étroite allée qui aujourd'hui n'existe plus, s'élevait huit ou dix fenêtres grillagées, dont les carreaux blanchis à la craie ne laissaient point pénétrer les regards indiscrets à l'intérieur. C'était là que se tenaient les bureaux de la maison de commerce Edward and Co⁷⁸.

Surtout, la maison de commerce Edward et Co éveille la curiosité à cause de ses carreaux blanchis, du groupe de marins qui s'y présentent tous les mois et des paquets mystérieux qui y sont trimballés.

Les actions de ces personnages étranges, arrivés à Londres en même temps qu'Edward, sont également mystérieuses. Par exemple, dans le chapitre VII, ils se réunissent tous dans une pièce centrale, sur l'ordre d'Edward qui leur demande 10 000 livres. Ensuite, ce dernier sort par la boutique du bijoutier sans que l'on sache ce qu'il compte faire de ces 10 000 livres.

Le mystère continue de planer, jusqu'au moment où l'on apprend qu'Edward, son honneur, Rio-Santo et Fergus O'Breane ne sont qu'une seule et même personne et que son objectif n'est rien de moins que l'anéantissement de l'Angleterre. Comme

⁷⁸ *Ibid.*, p. 49-50.

le souligne Claire Hancock, au XIX^e siècle, le pays et sa capitale sont de plus en plus liés⁷⁹. C'est donc à la ville de Londres en tant que symbole de la puissance et siège des finances du pays que Rio-Santo s'attaque.

1.1.2. Ville-décor ou ville de carton

Au contraire de Victor Hugo dans *Les Misérables*, Féval n'offre pas au lecteur de descriptions détaillées des lieux. Bien que Féval se base sur des guides de voyage pour s'y situer, Londres demeure un lieu abstrait pour lui ainsi que pour la plupart des lecteurs français qui, paraît-il, lorsqu'ils voyagent préfèrent visiter l'Italie que l'Angleterre⁸⁰. C'est donc un espace imaginaire qui prend vie dans la tête de l'auteur et qu'il peut modifier comme bon lui semble au fur et à mesure que le récit nécessite son intervention. La ville construite de toutes pièces par Féval pour servir son drame n'est qu'un décor, un peu comme au théâtre. C'est, nous venons de le dire, un lieu mystérieux où des événements énigmatiques se déroulent et où des personnages louches manigancent des actions douteuses. Au fil du récit, Féval nous emmène dans de nombreux lieux : rues, maisons, théâtre, tavernes, etc.

Pour que ses *Mystères* évoluent dans un monde tridimensionnel, Féval imagine des édifices qui contiennent les pièces nécessaires au drame. On passe d'un lieu à l'autre par des passages ou des portes qui, dans une ville réelle, seraient singuliers. C'est une sorte de ville-décor faite de carton où l'auteur peut découper des issues ou ajouter des passages d'un coup de crayon ou de ciseaux. L'extrait que nous avons cité dans la première partie est l'un des rares passages du roman où l'auteur

⁷⁹ Claire Hancock, *op. cit.*, p. 228.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 24.

décrit une rue, un immeuble, bref la ville, aussi longuement. Il contient beaucoup d'informations et se trouve présenté d'une manière particulière⁸¹.

En plus d'avoir façonné un édifice pour répondre à sa fantaisie, l'auteur se fait ici peintre de son décor de carton. La manière dont il décrit cette rue est d'autant plus remarquable que c'est un des seuls moments dans le roman où l'auteur s'attarde aussi longuement à la description des lieux. De plus, il joue avec l'éclairage de la scène pour se faire bien entendre. « Le jour y était déjà plus sombre [...] Ici, une couche d'ombre de plus⁸². » Cette malléabilité du décor s'avère très utile lorsqu'il s'agit de manipuler le drame.

Le jeu de portes qui peut être observé dans le roman pourrait également être un clin d'œil au théâtre du XIX^e siècle. Nous y reviendrons plus longuement dans le troisième chapitre de cette étude.

1.1.3. Ville fictive construite pour le drame

Puisqu'il n'est jamais allé à Londres, Paul Féval est obligé de se créer une image mentale de celle-ci. C'est peut-être pour cela qu'il y a peu de descriptions de la ville dans ses *Mystères*. Lorsqu'il y en a, elles sont brèves et les informations qu'elles contiennent sont là pour servir le drame et non pour offrir au lecteur une vue de Londres ou une vision de son histoire. De plus, il y a peu de scènes d'extérieur et quand il y en a, elles se déroulent au fond d'une ruelle, dans une forêt sombre ou au milieu d'une foule. Il est également intéressant de noter que ces scènes extérieures

⁸¹ Voir l'extrait en page 36.

⁸² Paul Féval, *Op. cit.*, p. 49.

ont pratiquement toujours lieu la nuit, lorsque tout est sombre. Cela renforce la sensation d'être enfermé dans la ville.

La maison de Tyrrel l'aveugle, reliée par un passage secret à celle du Docteur Moore, est un exemple de ces maisons construites pour le drame. Le passage sert à évacuer la maison lorsque Susannah révèle la vérité à Brian. Celui-ci revient avec la police qui, bien qu'elle fouille la maison, ne trouve personne, pas plus que le passage.

La police fit aussitôt irruption dans la maison. Personne ne se présenta pour résister à ses investigations. On fouilla le bâtiment des caves aux combles. Pas un valet, pas un maître. Le n° 9 de Wimpole Street était une maison abandonnée⁸³.

C'est donc à un moment déterminant où l'on pourrait croire que Susannah s'en sortira que la présence « fortuite » de ce passage vient alimenter et prolonger le drame.

De plus, les deux maisons contiennent, en plus du passage secret, chacune une pièce ayant un usage inhabituel. Celle du docteur possède un cabinet noir qu'il utilise pour ses expériences sur Clary, et celle de Tyrrel un cabinet dont il se sert pour espionner Susannah.

En effet, dans ce feuilleton, on espionne beaucoup à travers toutes sortes d'ouvertures. Tyrrel et Maudlin espionnent Susannah et Brian grâce au petit cabinet où ils peuvent se cacher. Le docteur Moore et son assistant observent Clary par un trou. Bembo découvre Anna enfermée dans le coin du Lord grâce à leurs fenêtres qui se font face. Jack et Mrs Gruff regardent tous les deux par le trou de la serrure, mais Jack le fait pour sauver son maître tandis que Mrs Gruff, elle, essaie d'endormir

⁸³ *Ibid.*, p. 221

Clary et Anna. Dans deux salles de spectacle, on regarde par des trous : au théâtre pour voler la bague de Lady Jane B... et dans la maison de jeu pour que le juif et Susannah puissent voir la foule venue entendre la sirène. Chaque fois que le besoin s'en fait sentir, une ouverture propice à l'observation est disponible dans cette ville construite par l'auteur.

La ville de Féval ne recopie pas la réalité. De ce fait, ce n'est pas une ville réaliste. Elle ne présente pas de détail, ne possède pas de couleur. Par contre, elle laisse une impression et en cela, c'est presque de l'impressionnisme tel que nous l'avons défini au chapitre précédent⁸⁴. Féval fait de la ville un lieu où l'espace est souvent indéfini et secondaire dans la mesure où il ne sert que l'action qui, elle, laisse une impression de ce qu'est la ville. Cette indéfinition alimente, bien entendu, le mystère et l'appréhension liée à l'incertitude.

1.2. Ville effrayante

Tel que mentionné auparavant, la brume est importante. En plus d'être typiquement londonienne, elle rend la ville inquiétante. Dès le début, elle crée l'ambiance désirée dans cette ville effrayante. L'ambiance lugubre installée au premier chapitre perdure tout au long du récit grâce aux lieux sordides inventés par l'auteur, mais surtout à cause de la noirceur, de l'ombre et bien sûr du mystère. Pièces fermées, tunnels, caves, trous, trappes, portes secrètes et portes closes, salons et chambres à coucher, ruelles étroites et sombres, voitures et maisons étranges. Voilà de quoi est constituée cette ville du roman-feuilleton, montrée comme un espace où

⁸⁴ Dans le premier chapitre, en nous appuyant sur le travail de Michele Hannoosh, nous avons défini l'impressionnisme comme étant la représentation de l'impression produite par les choses sur l'esprit de l'artiste, cf. p. 26.

les dangers se cachent dans tous les recoins que l'on ne peut voir au premier coup d'œil. À Londres, il n'y a pas de panorama. Les maisons qui semblent ordinaires peuvent contenir des pièces noires, des portes secrètes ou des tunnels, des sous-sols sombres. Il s'agit d'une ville où quelqu'un cogne à la porte et enlève deux jeunes filles. Il s'agit d'une ville du crime et d'une ville de la nuit.

1.2.1. Ville du crime

C'est autour de la « Famille », cette organisation plus grande que l'homme, que cette histoire se déroule. Qu'ils fassent partie de la « Famille » ou qu'ils en soient les victimes, tous les personnages sont, de près ou de loin, liés au monde du crime dont Edward est le chef.

« □ Vous êtes une pauvre enfant trompée, nous sommes à Londres, Susannah! où deux millions de regards sont ouverts; à Londres où tout pouvoir occulte comme celui dont vous m'avez parlé vaguement est impossible⁸⁵! » Malgré cette intervention de Brian visant à rassurer sa bien-aimée, on sait que Susannah ne sera pas secourue par lui car Tyrrel, l'homme qui a survécu à la pendaison, espionne cette conversation. Son pouvoir, grâce à ses liens avec la « Famille », lui permet non seulement de cacher Susannah mais également de faire enfermer Brian à Bedlam, une maison de fous.

La ville est un endroit où il y a beaucoup de monde. On pourrait donc croire, tel que le dit Brian, qu'on y est en sécurité, qu'on y est protégé par la multitude de gens qui nous entoure. Mais c'est le contraire qui arrive. Comme Baudelaire le met

⁸⁵ Paul Féval, *op. cit.*, p. 179.

en évidence, on n'est nulle part plus seul que dans une foule. Cette multitude crée l'anonymat propice au crime. Comme dans l'histoire de Susannah ou dans celle de Clary et Anna, enlevées par un homme qui cogne à leur porte et amenées dans une auberge où elles sont enfermées en attendant d'être transportées et vendues.

À en croire Féval, on n'est en sécurité nulle part dans cette ville. Les malfaiteurs et les voleurs sont partout : à l'église, dans la rue, au théâtre, dans les boutiques, etc. La noblesse comme les truands des tavernes, le docteur et même la police, tous sont de mèche avec Rio-Santo. Toutefois, les actions criminelles ne relèvent pas toutes de ce dernier. Par exemple, lorsque ses cousines disparaissent, Stephen soupçonne qu'elles aient pu être enlevées pour être vendues comme cadavres. Et Féval en profite pour nous amener dans un de ces endroits où on fait un étrange commerce.

Mr Bishop conserve ses cadavres au sous-sol dans « une grande salle voûtée, de forme oblongue, éclairée par des lampes ⁸⁶ ». Un seul petit paragraphe décrit cette pièce, mais il est suffisant pour faire prendre conscience que de tels endroits existent peut-être dans la vraie ville. De plus, la peur éprouvée par Bishop lui-même lorsqu'il s'y aventure incite le lecteur à croire en l'aspect effrayant de cette cave. Dans ce roman, les lieux sont des endroits effrayants, non pas tellement parce qu'ils sont décrits comme tels mais surtout à cause de ce qui s'y passe et de ce que les personnages nous laissent croire.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 259.

1.2.2. Ville de la nuit

Probablement pour que l'ambiance soit plus sombre encore, et peut-être pour éviter d'entrer dans les détails du décor, de nombreuses scènes se déroulent la nuit. C'est une ville de noirceur où l'on est confiné à l'intérieur ou sous le couvert de l'obscurité. La première scène a lieu la nuit, ce qui semble naturel puisque les malfaiteurs profitent de la noirceur pour se cacher. Les premiers mots du roman sont : « Un soir de novembre, un soir de dimanche...⁸⁷ ». Voilà l'importance de ce mot deux fois répété dans la première phrase. C'est le soir, lorsqu'il fait noir, que Féval peut développer ses mystères. Le monde criminel qu'il met en scène a besoin du couvert de la nuit pour camoufler ses actions. On apprend également que Rio-Santo dort peu car son temps est dévolu à son grand projet. Il consacre donc ses nuits au crime. Enfin, quand l'action n'est plus nocturne, elle se déroule à l'intérieur dans des lieux où les personnages sont souvent enfermés.

1.3. Ville « enfermante »

Plus on avance dans le roman, plus la sensation d'enfermement se confirme. En effet, de nombreuses jeunes filles sont séquestrées. Clary et Anna sont enlevées et enfermées à plusieurs endroits. Harriet Perceval est enlevée puis amenée par un souterrain vers une salle où Rio-Santo la drogue et la déshonore. Susannah est séquestrée toute son enfance, puis ensuite enfermée dans un rôle qu'elle s'engage à jouer. Lady Ophélie aussi est d'une certaine manière enfermée, prisonnière de son amour pour Rio-Santo. Loo, quant à elle, est étouffée par la pauvreté et la maladie.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 15.

Féval parle même à un certain moment de l'effet de claustration des mœurs. « Clary aimait Edward; elle l'aimait de cet amour exalté que fomentent la solitude et la pureté quasi claustrale des mœurs, chez ces généreuses natures dont la chaleur propre fermente dans le repos⁸⁸. » Les femmes sont la proie idéale puisqu'il revient aux hommes d'action de les protéger et de les sauver.

Cependant, certains hommes aussi sont enfermés. D'abord Brian, à Bedlam, maison de fous. Ensuite son frère, le comte de White Manor. Roboam est prisonnier d'Ismaël et de son incapacité de parler. Saunders l'éléphant est caché dans un tunnel qu'il creuse pour le compte de la « Famille ». Dans une certaine mesure, Rio-Santo aussi est prisonnier de sa haine pour l'Angleterre.

Bref, les personnages évoluent dans un univers clos et nous verrons au chapitre III que les portes ont quelque chose à y voir.

Conclusion

La ville des *Mystères de Londres* est mystérieuse, mais c'est aussi une ville-décor, aisément transformable par l'auteur pour servir son drame. C'est le côté noir de la ville que Féval expose, rendant ainsi la ville effrayante, c'est une ville nocturne, une ville claustrale. Tous ces traits confirment que Féval a tenté de pallier son ignorance de Londres en créant une ville fictive à partir de représentations rapportées par des guides de voyage. Paul Féval-fils raconte qu'Anténor Joly, voulant convaincre Féval-père de lui fournir rapidement les premiers chapitres des *Mystères*

⁸⁸ *Ibid.*, p. 55.

de Londres, lui proposa de simplement « changer les noms français en noms d'outre-Manche, faire de l'église un temple et vernir le tout de couleur locale ⁸⁹».

À l'aide de quelques noms de lieux comme Drury Lane, Temple Church ou la Tamise, il crée un « effet de réel ». Barthes se pose la question suivante : « tout, dans le récit, est-il signifiant, et sinon, s'il subsiste dans le syntagme narratif quelques plages insignifiantes, quelle est en définitive, si l'on peut dire, la signification de cette insignifiance? ⁹⁰». À cela, Michel Charles répond que c'est « sur la possibilité de la question qu'il faut s'interroger, plutôt que sur la réponse à apporter ⁹¹». Autrement dit, les détails sur les lieux que Paul Féval insère dans son texte apportent-ils des éléments pour comprendre le texte ou sont-ils simplement là pour créer un « effet de réel »? En fait, ils ont un peu les deux usages. En les utilisant, Féval veut à la fois suggérer les lieux où se déroule son drame (plutôt que de dire « dans la rue devant le théâtre », il la nomme), et en même temps, par des noms réels, il crée l'« effet de réel ».

2. Représentation de la ville dans *Les Mystères de Paris* (1842-3) d'Eugène Sue

Les Mystères de Paris paraissent dans *Le Journal des débats* du 19 juin 1842 au 15 octobre 1843. C'est une commande que Sue reçoit. Mais ses personnages plaisent tellement que c'est un succès immédiat. Tout le monde lit les *Mystères*, tout le monde veut ses *Mystères*. Une série de *Mystères* interminable s'ensuit en Europe et

⁸⁹ Paul Féval-fils, *op. cit.*, p. 127.

⁹⁰ Roland Barthes, « L'effet de réel », *Œuvres Complètes*, édition établie et présentée par Éric Marty, Paris, « Éditions du Seuil, 1993, p. 480.

⁹¹ Michel Charles, « Le sens du détail », *Poétique*, no 116, novembre 1998, p. 422.

même en Amérique. Il apparaît donc naturel de confronter *Les Mystères de Londres* à ceux qui en sont à l'origine, ceux de Paris.

Les deux romans-feuilletons ont plusieurs points en commun, mais ils ne vont pas dans la même direction. D'abord, leur héros respectif est très différent. L'un est bon, l'autre est déterminé, l'un est social, l'autre est politique. En effet, Rio-Santo est un homme qui, bien que sensible lorsqu'il s'agit des femmes ou de sa famille, est prêt à tout pour atteindre son but. Rodolphe, lui, n'a pas de but ultime, il est plutôt guidé par un désir de faire le bien pour oublier son propre malheur. Il est une sorte de flâneur observateur bienveillant, précurseur du détective. Il est bon avec tous ceux qu'il considère comme des victimes de la société. Il juge les gens par leur cœur repentant et non par leurs actions contrairement à Rio-Santo qui condamne pour leurs actions ou celles de leurs pères, l'Angleterre et tous ses représentants. De plus, Rio-Santo n'hésite pas à se joindre à l'organisation la plus criminelle qui soit pour atteindre son but, lequel pourrait dans une certaine mesure être perçu comme bon et noble puisqu'il se bat pour le peuple.

C'est avec Sue que la ville devient un sujet d'études de mœurs⁹². En effet, son œuvre est plus longue que celle de Féval et va plus en profondeur dans plusieurs aspects de la vie des malheureux. Il y a dans ce feuilleton, peut-être pas dès le départ mais à la longue, une volonté véritable d'exposer les lacunes d'une société qui condamne ses pauvres à demeurer pauvres, et même à s'enfoncer dans la misère encore plus profondément dès qu'un malheur les frappe. L'intrigue aussi est très différente. Celle des *Mystères de Londres* est plus élaborée, mais d'un autre côté, Sue

⁹² Francis Lacassin, *À la recherche de l'empire caché*, Paris, Julliard, 1991, p. 25.

explore beaucoup d'aspects de la société, des gens et de la ville que Féval n'aborde pas.

La ville tient un rôle important dans les *Mystères* de Sue. C'est une ville fictive qui est parfois plus réaliste que celle de Féval. C'est aussi une ville dichotomique qui repose sur deux oppositions.

2.1. Ville fictive mais plus réaliste

La ville de Sue est certes plus réaliste que celle de Féval, tant par ses lieux que ses personnages. Toutefois, l'intrigue et la manière dont les personnages sont mis en relation est tout aussi improbable. Après tout, les deux récits sont des fictions rédigées rapidement dans le but de distraire et de captiver.

2.1.1. Lieux et personnages plus réalistes

Sue possède un avantage certain sur Féval puisqu'il habite dans la ville qui sert de cadre à son drame. Il peut donc observer de près les rues, les édifices et les mœurs de Paris. Ainsi, la ville fictive d'Eugène Sue est, par bien des aspects, plus réaliste que celle de Féval. Même si les circonstances demeurent « arrangées » par l'auteur, les personnages se promènent dans la rue au grand jour comme dans la vraie vie. Les lieux ne servent pas tous à enfermer quelqu'un, et si un personnage doit être séquestré, il sera mené en prison, à l'exception de quelques scènes de séquestration illégales comme lorsque Rodolphe est enfermé dans la cave ou que lui-même séquestre le Maître d'école et le rend aveugle. Mais il y a aussi des scènes qui

prétendent rendre certains aspects de la capitale ou de ses habitants de manière réaliste.

Par ailleurs, le style de Sue est beaucoup plus didactique. Dès les premières lignes de son roman-feuilleton il informe, ou démontre un désir d'éduquer :

Un *tapis-franc*, en argot de vol et de meurtre, signifie un estaminet ou un cabaret du plus bas étage.

Un repris de justice, qui, dans cette langue immonde, s'appelle un *ogre*, ou une femme de même dégradation, qui s'appelle une *ogresse*, tiennent ordinairement ces tavernes, hantées par le rebut de la population parisienne; forçats libérés, escrocs, voleurs, assassins y abondent⁹³.

Ce type d'incursion didactique du narrateur n'est pas rare dans *Les Mystères de Paris*. Même si ce n'est pas son projet de départ, Sue se retrouve chargé d'une mission par ses lecteurs. Judith Lyon-Caen propose une étude de la correspondance de Sue qui éclaire cet aspect peu discuté du succès d'une œuvre. Dans *La Lecture et la Vie*, elle nous livre la réalité touchante de l'attachement qu'ont les lecteurs pour les personnages. Certains écrivent à Sue pour lui proposer leur histoire, d'autres pour lui demander son aide. Mais souvent les lecteurs veulent simplement dire à l'auteur combien ce qu'il écrit est vrai⁹⁴.

En effet, Sue explore la vraie ville. Au départ, il écrivait simplement un roman-feuilleton pour divertir. Mais la réponse du lectorat est si grande que cela l'inspire. Petit à petit, il se sent investi d'une mission et il se prend au jeu du bienfaiteur. Il devient une sorte d'intermédiaire entre les bienfaiteurs et les malheureux qui lui écrivent pour lui demander son aide.

⁹³ Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1989, p. 31.

⁹⁴ Judith Lyon-Caen, *La Lecture et la Vie, Les usages du roman au temps de Balzac*, Tallandier, 2006, p. 143-192.

Sans oser établir un ambitieux parallèle entre leur mission et la nôtre, pourrions-nous dire que ce qui nous soutient aussi dans cette œuvre longue, pénible, difficile, c'est la conviction d'avoir éveillé quelques nobles sympathies pour les infortunes, probes, courageuses, imméritées, pour les repentirs sincères, pour l'honnêteté simple, naïve; et d'avoir inspiré le dégoût, l'aversion, l'horreur, la crainte salutaire et tout ce qui était absolument impur et criminel?

Nous n'avons pas reculé devant les tableaux les plus hideusement vrais, pensant que, comme le feu, la vérité morale purifie tout.

Notre parole a trop peu de valeur, notre opinion trop peu d'autorité, pour que nous prétendions enseigner ou réformer.

Notre unique espoir est d'appeler l'attention des penseurs et des gens de bien sur de grandes misères sociales, dont on peut déplorer, mais non contester la réalité.

Pourtant, parmi les heureux du monde, quelques-uns, révoltés de la crudité des ces douloureuses peintures, ont crié à l'exagération, à l'invraisemblance, à l'impossibilité, pour n'avoir pas à plaindre (nous ne disons pas à secourir) tant de maux.

Cela se conçoit.

L'égoïste gorgé d'or ou bien repu veut avant tout digérer tranquille. L'aspect des pauvres frissonnant de faim et de froid lui est particulièrement importun, il préfère cuver sa richesse ou sa bonne chère, les yeux à demi ouverts aux visions voluptueuses d'un ballet d'opéra.

Le plus grand nombre, au contraire, des riches et des heureux ont généreusement compati à certains malheurs qu'ils ignoraient : quelques personnes mêmes nous ont su gré de leur avoir indiqué le bienfaisant emploi d'aumônes nouvelles.

Nous avons été puissamment soutenu, encouragé par de pareilles adhésions.

Cet ouvrage, que nous reconnaissons sans difficulté pour un livre mauvais au point de vue de l'art, mais que nous maintenons n'être pas un mauvais livre au point de vue moral, cet ouvrage, disons-nous, n'aurait-il eu dans sa carrière éphémère que le dernier résultat dont nous avons parlé; que nous serions très fier, très honoré de notre œuvre.

Quelle plus glorieuse récompense pour nous que les bénédictions de quelques pauvres familles qui auront dû un peu de bien-être aux pensées que nous avons soulevées⁹⁵!

Parallèlement, il y a bien quelques passages dans les *Mystères de Londres* qui offrent une esquisse des malheurs des pauvres, mais ils ne sont pas là pour susciter la compassion ou l'indignation. Ils dépeignent simplement les lieux pour installer l'ambiance:

Au nord du théâtre, dans Harte Street, s'ouvre une rue courte et large qui mène dans Long Acre et dans Harte Street, des groupes nombreux stationnaient. De l'un à l'autre allaient et venaient des jeunes femmes merveilleusement parées, lesquelles, après deux ou trois tours de trottoir, allaient se reposer dans quelque public house, s'asseyant sans façon sur les genoux d'un habitué.

Dans la rue, ces malheureuses créatures semblaient mériter la qualification que nous venons de leur donner; elles avaient toutes l'air de *jeunes femmes*, mais lorsque, dans les tavernes, on pouvait les considérer de près, on reconnaissait que beaucoup d'entre elles n'avaient point franchi les limites de l'enfance. Il y avait là des courtisanes de treize ans, de quatorze ans, mêlées à ces femelles, vétérans de l'infamie.

En descendant Bow Street et tournant Russel Lane à droite du théâtre, on trouvait une autre population. Là les groupes étaient composés de gens au costume hétéroclite et indigent; les

⁹⁵ Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1989, p. 606-7.

courtisanes, qui affluaient ici en quantité plus grande s'il est possible que dans Long Acre et Harte Street, étaient vêtues d'oripeaux brillants et sans valeur. C'étaient aussi, pour la plupart, des enfants, mais des enfants fatiguées.

Enfin, au-devant même du théâtre, dans Before Lane, petite ruelle qui mène tortueusement à Drury Lane, un troisième système de rôdeurs établissait son quartier. Ceux-là étaient en haillons, et l'allée complètement obscure où ils s'abritaient était en merveilleux rapport avec leur sale et misérable apparence. Quelques pauvres filles dont la toilette ne jurait point trop avec ce boueux cloaque et la piteuse assemblée qui s'y cachait s'égarèrent parfois jusque dans Before Lane. Elles trouvaient là encore des cabarets, car les cabarets ne manquent nulle part aux environs des théâtres de Londres, mais quelles cavernes, bon Dieu!

Une de ces public houses, située à égale distance de Bow Street et de Drury Lane conservait une sorte d'apparence et semblait regretter des jours meilleurs. Cette taverne se nommait *The Pipe and Pot*⁹⁶.

Il n'y a pas d'attendrissement chez Féval quand il évoque la pauvreté, tandis que Sue profite de son récit pour décrire la réalité de la ville et la dénoncer. Féval ne s'occupe que de son drame et il utilise la pauvreté pour créer l'ambiance.

2.1.2. Mise en scène aussi improbable

Dans les deux romans-feuilletons, les personnages se retrouvent liés de plusieurs façons, et cela malgré l'anonymat qui est maintenant le lot des grandes villes. Comme Féval, Sue arrange les lieux et provoque les coïncidences. Ainsi, dans la maison de la rue du Temple habitent, en plus de Rodolphe, Mlle Rigolette, ancienne voisine de Germain, le fils de Mme Georges. Qui plus est, Rigolette était la compagne de prison de Fleur de Marie. À l'étage, la famille Morel a une fille qui travaille chez le notaire Ferrand, le même notaire qui a mis sur la paille la dame et qui est de mèche avec la nouvelle femme du père de Mme d'Harville. Mme d'Harville est également, comme par hasard, entraînée dans une liaison amoureuse dans cette même maison où son amant, Charles Robert, a loué une chambre. Même la Chouette vient y faire commerce avec la diseuse de bonne aventure et Bras-Rouge en

⁹⁶ Paul Féval, *op. cit.*, p. 79-80.

est le principal locataire. De plus, Rodolphe y retrouve l'abbé Polidori qui est maintenant un faiseur d'anges qu'une amie de Mme d'Harville visite. Bref, l'auteur s'est arrangé pour que tout tourne autour de cette maison de la rue du Temple. Il y a d'autres lieux, mais aucun n'est aussi important que celui-là. Or, il serait peu probable de retrouver dans la réalité, tous ces gens rassemblés sous un même toit par hasard et unis par autant d'intrigues. Pratiquement tous les personnages sont donc liés avec cette demeure ou quelqu'un qui y habite. La maison de la rue du Temple et la ville sont donc pour Rodolphe une sorte d'observatoire et de laboratoire où il peut faire des expériences sur les hommes.

Peut-être y aurait-il quelque avantage à louer la chambre vacante dans la maison de la rue du Temple. On n'avait pas l'ordre de pousser plus loin les investigations; mais, d'après quelques mots échappés à la portière, on a tout lieu de croire non seulement qu'il serait possible de trouver dans cette maison des renseignements certains sur le fils du Maître d'école par l'intermédiaire de Mlle Rigolette, mais que monseigneur pourrait observer là des mœurs, des industries et surtout des misères dont il ne soupçonne pas l'existence⁹⁷.

Chez Féval, même si les hasards de ce genre sont aussi nombreux, ils sont du moins organisés, pour la plupart, par la « Famille ». Ce n'est donc pas par hasard que tous les complices de Rio-Santo s'installent dans le même immeuble, ni que le Dr Moore et Tyrell l'aveugle vivent dans des maisons contiguës.

Dans *Les Mystères de Londres*, il y a une sorte d'effet de vraisemblance dans les hasards. Chez Féval, les hasards sont arrangés par le crime organisé. Sue, quant à lui, ne donne aucune raison d'être logique à ces hasards qui ne sont que le fruit de coïncidences, à l'en croire. C'est en cela que sa mise en scène est moins réaliste.

⁹⁷ Eugène Sue, *op. cit.*, p. 194.

2.2. Ville dichotomique

2.2.1. Nuit *versus* jour et bien *versus* mal

Contrairement aux *Mystères de Londres*, *Les Mystères de Paris* offrent des scènes de nuit alternant avec d'autres de jour. Cette opposition est utilisée par Sue pour caractériser le Bien et le Mal, le premier étant associé au travail honorable accompli par des personnages comme Rigolette ou Monsieur et Madame Pipelet. Le Mal se réserve la nuit pour agir par le biais de malfaiteurs comme la chouette ou bras-rouge ou encore le notaire Ferrand.

Sue s'attarde beaucoup à analyser la morale de ses personnages, à classer ce qui est bon et mauvais. Par exemple, il dit à propos des pauvres gens honnêtes qu'ils ont encore plus de mérite que l'on ne croit. « Il sentit que le pauvre qui restait honnête au milieu des plus cruelles privations était doublement respectable, puisque la punition du crime pouvait devenir pour lui une ressource assurée⁹⁸. » En effet, le pauvre qui se faisait prendre en train de voler ou de commettre un autre crime se voyait dorénavant assuré de manger tous les jours et de dormir au sec.

Chez Féval, il y a peu de jugements de valeur. Son récit est strictement fictif et les commentaires personnels sont rares. Quand il parle de la pauvreté son but n'est pas d'attendrir le lecteur, mais plutôt d'expliquer les motifs de l'action. Sue au contraire se fait juge du bien et du mal, comme Rodolphe. Dans *Les Mystères de Londres*, Féval est strictement romancier.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 62.

2.2.2. Ville *versus* campagne

Dans le roman de Sue, la campagne est présentée comme un lieu de calme et de repos. La ferme modèle est le point fort de cette opposition. Fleur de Marie rêve de la campagne qui lui serait un refuge. Pour elle, la ville va de pair avec son malheur. Malheureusement, ce refuge n'est pas sans danger. On n'échappe pas à Paris.

Toutefois, certains personnages préfèrent quand même la ville et réussissent à trouver un équilibre dans cette dernière. « Non, je déteste la campagne; je n'aime que Paris⁹⁹. » Voici les paroles de Mlle Rigolette lorsque Rodolphe lui propose de l'emmener à la campagne. Elle préfère la ville pour l'animation et les activités qu'on y trouve, même si elle ne peut pas y participer par manque d'argent :

C'est pour vous dire, mon voisin, que j'aimais Paris plus que tout. Aussi, quand vous le pourrez, le dimanche, vous me mènerez dîner chez le traiteur, quelquefois au spectacle... sinon, si vous n'avez pas d'argent, vous me mènerez voir les boutiques dans les beaux passages, ça m'amuse presque autant¹⁰⁰. »

« - Je suis heureuse comme je suis : je connais la vie que je mène, je ne sais pas celle que je mènerais si j'étais riche. Tenez, mon voisin, quand, après une bonne journée de travail, je me couche le soir, que ma lumière est éteinte, et qu'à la lueur du petit peu de braise qui reste dans mon poêle je vois ma chambre bien propre, mes rideaux, ma commode, mes chaises, mes oiseaux, ma montre, ma table chargée d'étoffes qu'on m'a confiées, et que je me dis : « Enfin tout ça est à moi, je ne le dois qu'à moi... » vrai, mon voisin... ces idées-là me bercent bien câlinement, allez!... et quelquefois je m'endors orgueilleuse et toujours contente. Eh bien!... je devrais mon chez-moi à l'argent d'un vieux parent... que ça ne me ferait pas autant de plaisir, j'en suis sûre... Mais tenez, nous voici au Temple, avouez que c'est un superbe coup d'œil¹⁰¹!

Sue profite de l'enthousiasme de Rigolette pour vanter les avantages de Paris: le traiteur, le spectacle, les boutiques et les beaux passages, et aussi le Temple.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 472.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 472.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 477.

Sue développe l'opposition bien-mal en associant ce qui est mal à la noirceur de la nuit. Cette opposition semble aller de soi puisqu'elle est reprise régulièrement. Féval aussi exploite la nuit pour présenter son monde criminel. Toutefois, il ne présente pas le bien de concert avec le jour. L'opposition de la campagne et de la ville montre bien que Sue perçoit des effets néfastes de la ville sur ses habitants. L'exemple de Rigolette toutefois laisse entendre que le contraste n'est pas absolu.

Conclusion

Contrairement à Féval, Sue parsème son récit de détails sans importance si ce n'est que pour produire un « effet de réel ». La ville de Sue est plus réaliste parce qu'elle est plus consistante grâce à des descriptions qui lui donnent de la matière. Mais, malgré l'aspect plus réaliste de la ville de Sue, l'intrigue demeure aussi fictive que celle de Féval, malgré ce que les lecteurs de l'époque pouvaient croire.

3. *A Tale of Two Cities* (1859) de Charles Dickens

On sait déjà que *Les Mystères de Londres* ont paru sous un pseudonyme anglais et étaient, à l'époque, présumés avoir été écrits à Londres par un auteur anglais. Dans la mesure où Féval, écrivain français, écrit sur Londres, Dickens est un peu son pendant lorsqu'il écrit sur Paris. Il ne faut toutefois pas perdre de vue que l'auteur anglais, lui, a visité Paris à plusieurs reprises avant d'écrire *A Tale of Two Cities*.

Dickens est surnommé l'auteur de la ville de Londres, et ce à juste titre. Pourtant, dans son roman-feuilleton qui porte sur deux villes, Paris et Londres, on ne

trouve pas de descriptions physiques de la ville. C'est d'une autre manière que Dickens aborde le phénomène urbain. Son roman, paru à Londres une quinzaine d'années après les *Mystères* de Féval et de Sue s'adresse à un public anglais. Il a d'ailleurs été très peu traduit en français¹⁰².

Les trois romanciers, Féval, Sue et Dickens, ont cela en commun qu'ils exposent la misère du peuple. Toutefois, chacun l'aborde de manière très différente. Tandis que Sue se fait le porte-parole du peuple parisien, Féval dénonce les maux causés par l'Angleterre. Dickens, quant à lui, discute de la révolution en général en prenant pour cadre de son récit la Révolution Française. « What Dickens wants to show us in his story is the impact of historical events on the individual, and then to relate the destiny of the individual outwards to the larger destiny of mankind¹⁰³. » Ceci résume assez bien le programme de Dickens dans *A Tale of Two Cities*. Cet énoncé explique également la manière d'écrire de Dickens qui s'attarde souvent à décrire les mœurs et les émotions de ses personnages. C'est sa manière d'atteindre le lecteur et de transmettre des idées plus vastes en passant par un médium à échelle humaine. Bien que le récit de Dickens se déroule à la fin du XVIII^e siècle et non au XIX^e, son auteur aspire à une universalité de temps et de lieu. La représentation de la ville qu'on y trouve est donc imprécise, mais elle demeure celle d'un esprit du XIX^e siècle.

¹⁰² Anny Sadrin, « Traductions et adaptations françaises de *A Tale of Two Cities* », *Charles Dickens et la France, Colloque International de Boulogne-sur-Mer*, présenté par Sylvère Monod, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1978, p. 78 : Sadrin nous dit que sur les huit traductions répertoriées entre 1861 et 1978, trois seulement sont intégrales.

¹⁰³ Andrew Sanders, « Dickens French Historical Novel », *Charles Dickens et la France, Colloque International de Boulogne-sur-Mer*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1978, p. 65.

Le rythme de Dickens est beaucoup moins rapide que ceux de Sue et Féval, il y a moins de rebondissements et de péripéties. Il ne sent pas le besoin d'actions précipitées. Il préfère un rythme plus lent qui lui permet de philosopher. En effet, le narrateur s'introduit régulièrement dans le récit pour donner son opinion ou pour livrer au lecteur des pensées comme celle qui suit :

A wonderful fact to reflect upon, that every human creature is constituted to be that profound secret and mystery to every other. A solemn consideration, when I enter a great city by night, that every one of those darkly clustered houses encloses its own secret; that every room in every one of them encloses its own secret; that every beating heart in the hundreds of thousands of breasts there, is, in some of its imaginings, a secret to the heart nearest it¹⁰⁴!

C'est sur ces mots et cette pensée que Dickens introduit la ville. La première scène du roman est celle du « mail ». Il fait nuit noire et la « diligence » qui amène les voyageurs au ferry est un endroit très dangereux. C'est une sorte de lieu de passage, de transition, entre les refuges que sont les deux villes. Nous verrons plus loin que seule Londres est présentée comme un refuge contre les dangers de Paris. Toutefois, dans cette première scène, les voyageurs sont facilement la proie de tous les brigands de grand chemin, et personne ne fait confiance à personne :

The Dover mail was in its usual genial position that the guard suspected the passengers, the passengers suspected one another and the guard, they all suspected everybody else, and the coachman was sure of nothing but the horses; as to which cattle he could with a clear conscience have taken his oath on the two Testaments that they were not fit for the journey¹⁰⁵.

On ne peut donc faire confiance à personne. Dès les premiers chapitres du feuilleton, la brume et le voyage de nuit posent l'ambiance qui s'apparente à celle des *Mystères de Londres*. Comme nous avons pu l'observer grâce à Claire Hancock, la brume

¹⁰⁴ Charles Dickens, *A Tale of Two Cities*, Ware, Wordsworth Editions Limited, 1999, p. 10.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 6.

indique que nous sommes en Angleterre. Bien que le roman traite de deux villes, Dickens choisit pour sa première scène cette route sombre et mystérieuse où tous se méfient. Cette route relie les deux villes. Est-ce par souci de neutralité? Certainement pas puisque ces deux villes auront chacune un rôle bien différent.

Dans le climat de révolution qui prévaut dans ce roman, Paris est présentée comme une ville sanglante où le danger est partout pour le Dr Manette et sa famille. Par contraste, Londres est présentée comme un refuge.

3.1. Paris sanglant

Quand on entre à Paris, la première image est celle d'un tonneau de vin brisé et renversé. Cette image est très forte et les quelques paragraphes qui la détaillent valent d'être lus attentivement.

A large cask of wine had been dropped and broken, in the street. [...] All the people within reach had suspended their business, or their idleness, to run to the spot and drink the wine. The rough, irregular stones of the street, pointing every way, and designed, one might have thought, expressly to lame all living creatures that approached them, had dammed it into little pools; these were surrounded, each by its own jostling group or crowd, according to its size. Some men kneeled down, made scoops of their two hands joined, and sipped, or tried to help women, who bent over their shoulders, to sip, before the wine had all run out between their fingers. Others, men and women, dipped in the puddles with little mugs of mutilated earthenware, or even with handkerchiefs from women's heads, which were squeezed dry into infants' mouths; others, directed by lookers-on up at windows, darted here and there, to cut off little streams of wine that started away in new directions; others devoted themselves to the sodden and lee-dyed pieces of the cask, licking, and even champing the moister wine-rotted fragments with eager relish. There was no drainage to carry off the wine, and not only did it get all taken up, but so much mud got taken up along with it, that there might have been a scavenger in the street, if anybody acquainted with it could have believed in such a miraculous presence.

A shrill sound of laughter and of amused voice – voices of men, women, and children – resounded in the street while this wine game lasted. There was little roughness in the sport, and much playfulness. There was a special companionship in it, an observable inclination on the part of every one to join some other one, which led, especially among the luckier or lighter-hearted, to frolicsome embraces, drinking of healths, shaking of hands, and even joining of hands and dancing, a dozen together. When the wine was gone, and the places where it had been most abundant were raked into a gridiron-pattern by fingers, these demonstrations ceased, as suddenly as they had broken out. The man who had left his saw sticking in the firewood he was cutting, set it in motion again; the woman who had left on a door-step the little pot of hot ashes, at which she had been trying to soften the pain in her own

starved fingers and toes, or in those of her child, returned to it; men with bare arms, matted locks, and cadaverous faces, who had emerged into the winter light from cellars, moved away to descend again; and a gloom gathered on the scene that appeared more natural to it than sunshine.

The wine was red wine, and had stained the ground of the narrow street in the suburb of Saint Antoine, in Paris, where it was spilled. It had stained many hands, too, and many faces, and many naked feet, and many wooden shoes. The hands of the man who sawed the wood, left red marks on the billets; and the forehead of the woman who nursed her baby, was stained with the stain of the old rag she wound about her head again. Those who had been greedy with the staves of the cask, had acquired a tigerish smear about the mouth; and one tall joker so besmirched, his head more out of a long squalid bag of nightcap than in it, scrawled upon a wall with his finger dipped in muddy wine-lees – BLOOD¹⁰⁶.

L'image laissée par cet extrait est déterminante pour la représentation de Paris qu'on trouve dans le roman de Dickens. Sans avoir été prévenu que l'intrigue se déroule maintenant à Paris, c'est par cet épisode que le lecteur est introduit dans la ville alors qu'au chapitre précédent il avait rencontré Mr Lorry et Miss Manette à la veille du voyage qui devait les conduire à Paris.

En accumulant les détails, Dickens renforce l'image des pauvres gens qui essaient de s'enivrer de ce vin de toutes les manières possibles. Il les montre comme des sauvages ayant perdu toute dignité humaine face à cette manne couleur sang. Ramasser le vin de n'importe quelle façon et la saleté de la rue avec, puis retourner à leur misère. Le dernier mot imprimé en majuscules, « BLOOD », résume le Paris sanglant que Dickens dépeint. Cet extrait livre à la fois le résultat et la cause de la Révolution, le sang qui coule et la pauvreté désespérée, ce vin rouge renversé préfigurant tout le sang qui sera versé quelques années plus tard sur le même pavé. Cette image est reprise et soulignée à plusieurs reprises dans le roman.

Headlong, mad, and dangerous footsteps to force their way into anybody's life, footsteps not easily made clean again if once stained red, the footsteps raging in Saint Antoine afar off, as the little circle sat in the dark London window.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 23-4.

Saint Antoine had been, that morning, a vast dusky mass of scarecrows heaving to and fro, with frequent gleams of light above the billowy heads, where steel blades and bayonets shone in the sun. A tremendous roar arose from the throat of Saint Antoine, and a forest of naked arms struggled in the air like shrivelled branches of trees in a winter wind: all the fingers convulsively clutching at every weapon or semblance of a weapon that was thrown up from the depths below, no matter how far off¹⁰⁷.

Paris, c'est la foule avide de sang...

Haggard Saint Antoine had had only one exultant week, in which to soften his modicum of hard and bitter bread...There was a change in the appearance of Saint Antoine; the image had been hammering into this for hundreds of years, and the last finishing blows had told mightily on the expression¹⁰⁸.

Dickens montre un Paris révolutionnaire où, contrairement à ce qui était désiré, la justice n'existe pas. C'est la vengeance du peuple qui fait rage.

Paris est une ville dangereuse pour les personnages de Dickens. C'est là que le Dr Manette a été enfermé durant dix-huit ans à la Bastille. Lorsqu'il revient à Paris durant la Révolution, il est accueilli en héros. Pourtant, cela ne suffit pas à sauver l'époux de sa fille, le marquis de Saint-Évremonde qui est accusé d'aristocratie par les citoyens. Peu leur importe qu'il n'ait pas revendiqué son titre, il est né héritier de marquis et cela le définit pour les révolutionnaires.

Par contraste avec cette ville dangereuse pour la famille du Dr Manette, Londres est un refuge.

3.2. Londres refuge

Même s'il parle de deux villes, il y a peu de mentions de lieux dans le roman de Dickens. À Londres, il décrit Old Bailey et la maison du coin de Soho, puis

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 173.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 179.

Telson's Bank, avec une petite entrée chez le messager, Jerry. Londres de *A Tale of Two Cities* sert de refuge non seulement pour les gens, mais aussi pour l'argent.

En effet, Dickens présente Londres comme un asile pour les Français exilés à cause de la Révolution. Le Dr Manette s'y installe avec sa fille et c'est là qu'ils rencontrent un autre réfugié, Charles Darnay, qui a renié ses origines aristocratiques françaises et ses ancêtres, les marquis de Saint-Évremonde. Plutôt que de vivre de l'argent de sa famille, il a tout laissé aux gens vivant sur ses terres et il gagne modestement sa vie comme traducteur. Ensemble, ils forment un petit cercle fermé auquel viennent s'ajouter la nounou, Mr Lorry et Sydney Carton. C'est d'ailleurs ce dernier qui sauvera le jeune marquis de la pendaison grâce à une ressemblance physique surprenante et au nom de leur amour commun pour miss Manette. Ce petit cercle se réunit dans la sorte de cocon qu'est le salon de la maison de Soho.

« Londres-refuge » est étrangement calme. C'est la demeure d'une famille heureuse et comblée par la vie familiale. « The quiet lodgings of Doctor Manette were in a quiet street-corner not far from Soho Square¹⁰⁹. » L'auteur met l'accent sur le "quiet", le calme et la paix de ce lieu. La maison située dans Soho possède pourtant un étrange rapport avec Paris et les dangers qui guettent ses habitants. « But, there were other echoes, from a distance, that rumbled menacingly in the corner all through this space of time¹¹⁰. » La menace vient de Paris et malgré la distance qui les sépare et les années passées, elle s'insinue dans la vie tranquille de la petite famille. « Headlong, mad, and dangerous footsteps to force their way into anybody's life,

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 73.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 172.

footsteps not easily made clean again if once stained red, the footsteps raging in Saint Antoine afar off, as the little circle sat in the dark London window¹¹¹. » Cet extrait fait encore allusion au sang qui coule dans les rues de Paris. En effet, le Docteur et sa fille ne sont pas autant en sécurité qu'ils le croyaient car ils doivent retourner à Paris où le danger les guette.

Mr Lorry est un honorable représentant de Telson's Bank. La mise de Mr Lorry est parfaite et son intégrité également. On ne lui connaît qu'une faiblesse : son affection pour la famille Manette. Celle-ci est toutefois liée à l'exercice de ses fonctions. Il semble s'occuper autant de la sécurité de l'argent que de celle de ses clients. C'est lui qui, au nom de Telson's Bank, va chercher le Dr Manette à Paris. Ensuite, lorsque les Manette doivent retourner à Paris il les accueille le temps qu'il peut sans mettre son devoir en péril. Dickens caricature un peu Telson's Bank.

Telson's Bank by Temple Bar was an old-fashioned place, even in the year one thousand seven hundred and eighty. It was very small, very dark, very ugly, very incommodious. [...] They were even boastful of its eminence in those particulars, and were fired by an express conviction that, if it were less objectionable, it would be less respectable. [...] Any of these partners would have disinherited his son on the question of rebuilding Telson's¹¹².

Représentant de la société anglaise, l'édifice de Telson est présenté comme étant vieux-jeu comme les mœurs de son peuple. Dickens part de l'édifice pour caricaturer l'institution ainsi que le peuple anglais en poursuivant la comparaison avec l'exemple des fils déshérités s'ils proposent des améliorations aux lois ou aux coutumes jugées mauvaises, mais considérées on ne peut plus honorables. C'est sur ce ton que Dickens dénigre certaines coutumes anglaises tout en laissant à son pays le privilège

¹¹¹ *Ibid.*, p. 173.

¹¹² *Ibid.*, p. 41.

d'être honorable et droit, tout au moins en ce qui concerne son rôle dans ce roman, celui d'un refuge pour les Français et leur argent. Le refuge pour l'argent et les gens est également associé au représentant de cette Banque, Mr Lorry.

Conclusion

Le Londres de Dickens est certainement moins effrayant que celui de Féval. Cela dit, pas dans tous ses romans. *David Copperfield* et *Oliver Twist* ont sans doute trouvé la capitale anglaise un peu moins calme que Mlle Manette et son père. Cela démontre comment un auteur étranger peut prendre plus de libertés avec la capitale du pays voisin, Féval pouvant assombrir Londres, et Dickens, Paris.

Dickens n'écrit pas sur la ville et la ville n'est pas pour lui un lieu propice au développement de son drame. Il écrit sur des questions plus vastes, dans ce cas-ci la Révolution. On suppose que la Révolution Française lui a paru à la fois assez proche et assez lointaine, mais surtout suffisamment sanglante pour choquer. C'était donc le contexte parfait pour le message qu'il désirait communiquer.

Conclusion du chapitre II

Les Mystères de Londres propose une ville entièrement construite par Paul Féval. C'est une ville effrayante où l'on est enfermé. La ville des *Mystères de Paris* est tout aussi fictive mais plus réaliste du point de vue de sa construction. Dans *A Tale of Two Cities*, Dickens présente les deux villes. Il nous montre un Paris sanglant et un Londres refuge.

La ville de Londres mise en scène par Féval est une représentation construite à partir d'une représentation tirée de guides de voyages. La stratégie de l'auteur est donc de suggérer la ville plutôt que de la décrire.

Dickens traite de la question sociale en mettant en scène des personnages peu décrits. En cela, Féval et Dickens sont assez proches. Ce sont les actions qui définissent leurs personnages et non pas des qualités attribuées par l'auteur.

Chapitre III : Les portes

Introduction

« L'objet dans le roman représente, parle, agit, signifie¹¹³. » Juliette Frølich qualifie aussi l'objet de « machine à récit ». Dans son ouvrage, *Des hommes, des femmes et des choses, Langages de l'Objet dans le roman de Balzac à Proust* (1997), Frølich offre une étude des objets dans le roman. C'est surtout la manière dont ils sont utilisés pour « meubler » les personnages qui l'intéresse. Elle emprunte le concept « d'homme meublé » à Walter Benjamin et l'applique aux salons parisiens des romans du XIX^e siècle. Pour ce faire, elle propose quelques études d'ouvrages de Balzac, Flaubert et Proust. C'est une recherche de signification socioculturelle, une observation des mentalités et comportements des hommes et des femmes qui « meublent » les salons parisiens : « nouvel homme » ou « homme meublé ». C'est une fantasmagorie de l'intérieur ou la conversion en fantasmagorie des rêves collectifs d'une époque. En nous inspirant de cet ouvrage, nous aimerions proposer une lecture des « portes » dans *Les Mystères de Londres*.

Dans le roman de Féval, les portes ne sont pas de simples accessoires demandant à être lus. Elles sont, dans ce roman, l'objet idéal à analyser tant par la diversité des usages qui en sont faits que par la fréquence de leur présence. On dénombre environ deux cent vingt-cinq mentions du mot « porte » ou « portière », sans compter les fois où les allusions sont indirectes ou les passages dans lesquels les fenêtres servent de portes. Bien sûr, quelquefois, le mot porte n'est utilisé qu'à

¹¹³ Juliette Frølich, *op. cit.*, p. 5.

l'occasion de l'entrée ou de la sortie d'un personnage comme dans cet extrait : « Mrs Bertram repassa la porte par où elle était venue ¹¹⁴ ». Mais, souvent, l'auteur utilise les portes pour autre chose. En effet, il arrive souvent que lorsqu'un événement effrayant va se produire, l'un des personnages ouvre ou ferme une porte. Les portes cachent des choses, ou les laissent voir.

Il y a plusieurs sortes de portes dans ce roman-feuilleton et c'est selon les divers usages que l'auteur en fait que nous les aborderons. En effet, elles ont plusieurs fonctions au sein du récit. Le premier usage des portes dans un ouvrage portant sur les mystères est celui de cacher des choses ou des gens. De plus, l'auteur les utilise à des fins spectaculaires, et enfin, elles assument parfois un rôle de ponctuation.

1. Les portes qui servent à cacher des choses : portes qui cachent et portes cachées

1.1. Les portes cachées

Dans *Les Mystères de Londres*, les portes font partie des mystères. Il y a plusieurs portes cachées, secrètes. Elles participent parfois au drame en cachant des choses. Comme nous l'avons démontré auparavant, les lieux des *Mystères de Londres* sont conçus par l'auteur pour servir son drame. Ces portes cachées sont ainsi toujours invisibles pour tous, sauf évidemment pour ceux qui en ont besoin.

¹¹⁴ Paul Féval, *op. cit.*, p. 61.

Par exemple, une porte cachée relie la maison du n° 9 Wimpole Street à celle du n° 10. Lorsque Tyrrel, Maudlin et Susannah évacuent la maison, même la police qui fouille la demeure de la cave au grenier ne parvient pas à découvrir l'issue qui résoudrait l'énigme.

La fenêtre se referma. Au bout d'une minute la porte s'ouvrit. La police fit aussitôt irruption dans la maison. Personne ne se présenta pour résister à ses investigations. On fouilla le bâtiment des caves aux combles. Pas un valet, pas un maître. Le n° 9 de Wimpole Street était une maison abandonnée¹¹⁵.

La porte cachée utilisée par les fugitifs demeure introuvable. Et que dire de la porte qui s'ouvre toute seule? C'est sur cette note que prend fin la deuxième partie. Le fait que cet événement termine non seulement le chapitre, mais aussi une partie du roman relève également du coup de théâtre dont nous discuterons un peu plus loin.

En Écosse, la police est également trompée à deux reprises par une porte conduisant à un tunnel qui s'ouvre sur un mur d'une « incontestable antiquité¹¹⁶ ». La première fois lors du meurtre de MacNab, deux inconnus s'introduisent dans sa chambre par cette porte. Son fils Stephen est témoin de l'incident, mais quand la police ouvre la porte, elle conclut que les hommes étaient simplement cachés entre la porte et le mur. Plus tard, lorsque Frank suit sa sœur et ses agresseurs en empruntant cette même porte puis à travers les tunnels menant au château de Crewe, on lui affirme la même chose : il n'y a pas de tunnel.

D'autres portes sont cachées comme celle entre le cabinet de Rio-Santo et la chambre où il soigne Angus MacFarlane. Celle-là est découverte par le docteur

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 221.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 279.

Moore. Il y a aussi la porte cachée au fond du magasin de soda-water qui mène au trou percé par Saunders l'Éléphant. C'est en fait un tunnel qui permettra à Rio-Santo et aux Gentlemen of the Night d'accéder à la Banque.

Quelques autres portes ne sont pas annoncées comme étant cachées, mais ce sont des portes mystérieuses néanmoins. Par exemple, chez Ismaël, une porte latérale suivie d'une porte basse mène à son laboratoire secret. Aussi, alors que la porte d'Irish House est fermée pour tous, une petite entrée par la rue fait l'objet de plusieurs excursions secrètes.

1.2. Les portes qui cachent

1.2.1. Cacher des choses

Qu'elles soient secrètes ou non, les portes dissimulent souvent quelque chose ou quelqu'un. Elles sont utilisées par l'auteur pour cacher bien des choses. Par exemple, lorsqu'il s'agit de comploter, il faut vérifier s'il n'y a pas d'oreilles indiscrètes se cachant derrière les portes : « Le changeur Smith fit doucement le tour du salon et entrouvrit toutes les portes pour voir s'il ne restait point d'indiscrètes oreilles ¹¹⁷ ». Ce salon, nous en avons discuté auparavant, a été construit pour servir Edward. Sa grande particularité est qu'il possède six portes, chacune menant à l'une des boutiques contrôlées par Edward. Cette maison de commerce cache d'ailleurs un commerce malhonnête comme ses fenêtres blanchies le laissent présager.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 61.

Derrière les portes fermées d'Irish House, Rio-Santo dissimule quelque chose. L'auteur raconte, entre autres choses, qu'il a douze chambres ornées chacune de vingt-quatre portraits des femmes qui ont été ses maîtresses. En fait, il n'y en a qu'un seul et c'est celui de Mary, la femme qu'il a aimée avant de devenir Rio-Santo. C'est dans cette même chambre qu'il cache Angus MacFarlane, le frère de Mary, lorsque celui-ci délire. Par ailleurs, au moment où Rio-Santo soigne Angus, Bembo se cache derrière la porte afin de le protéger du Dr Moore qui, lui, se cache dans le bureau de Rio-Santo pour l'espionner et tente de tuer son chef pour prendre sa place.

La porte sert, dans le passage qui suit, à accentuer le secret. Bob Lantern vit avec Tempérance dans un sous-sol où il cache également son or dans un trou dans le mur. Puisqu'il cache son or à sa femme, il s'assure qu'il y a deux portes entre elle et lui quand il accède à sa cachette. Il barricade la deuxième pour être bien certain de ne pas se faire surprendre. « Lantern la suivit doucement jusqu'à la porte de la rue, qu'il referma derrière elle. Cela fait, il revint en son réduit, dont il barricada soigneusement la porte¹¹⁸. » Le fait qu'il y ait deux portes plutôt qu'une, qu'elles soient mentionnées et que de surcroît il « barricade soigneusement » celle de son réduit, tout cela met l'accent sur le mystère qui suit, celui de son or caché dans le mur.

Dans l'épisode de Lady Jane B...les portes, ou leur absence, jouent également un rôle. On lui annonce d'abord qu'une voiture l'attend devant sa porte, puis on la transfère dans une voiture fermée pour l'emmener vers une étrange maison dont on ignore l'emplacement. C'est une maison sans porte et aux fenêtres barricadées.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 63.

Et la comtesse ferma les rideaux des portières. [...] Après un long chemin, le fiacre s'arrêta et la portière s'ouvrit. [...] C'était une maison bizarre. Point de porte et toutes les fenêtres présentant un rempart de bois inexpugnable. [...] Lady Jane s'était penchée hors de la portière¹¹⁹.

C'est une sorte de trou qui s'ouvre pour servir de porte et laisser pénétrer les dames dans un endroit on ne peut plus étrange. Il s'agit d'un des repères des Gentlemen of the Night, celui où ils détiennent dans le « purgatoire » des brigands, hommes, femmes et enfants. Ils les gardent pour les relâcher quand ils en auront besoin à la fin du roman. L'endroit est insolite pour la transaction du diamant volé à Lady Jane B..., mais il ajoute certes à l'ambiance et permet d'introduire le purgatoire pour bien signifier ce qui sera relâché lorsque ses portes seront ouvertes. De plus, le martèlement du mot « porte » ou de son alternative « portière » ne peut qu'attirer l'attention. En fait, cet épisode allie portes cachées et portes qui cachent.

L'Hôtellerie du Roi-Georges, quant à elle, possède son nombre de secrets. Les jeunes filles, Clary et Anna, sont enfermées dans une des chambres. Cette même chambre possède une trappe qui sert au commerce sur la Tamise et c'est par là qu'elles seront livrées à Bob. Derrière la porte de la chambre où les filles sont amenées, Mrs Gruff monte la garde. Nous reviendrons sur ces lieux un peu plus loin.

1.2.3. Cacher (enfermer) des gens

C'est le nombre de personnes enfermées ou retenues prisonnières qui a d'abord attiré notre attention sur les lieux et leur constitution dans ce drame. Toutes ces séquestrations provoquant un effet d'enfermement ou de clausturation, nous avons entrepris d'analyser les lieux des *Mystères de Londres* de caractère urbain,

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 117.

semblables à un décor imaginaire et ponctués par les portes. Ces portes jouent un rôle important dans la séquestration des personnages. De prime abord, qu'elles soient mentionnées ou non, elles sont essentielles à l'emprisonnement. Ce qui rend celles de Féval particulières, c'est le fait qu'elles soient nommées aussi souvent ainsi que le jeu qui se déroule autour d'elles.

Lorsque les demoiselles MacFarlane sont enlevées et enfermées à l'Hôtellerie du roi Georges, la porte est au centre d'un jeu. Il y a trois issues à la chambre où Clary et Anna sont retenues prisonnières : la porte, la fenêtre et une trappe qui s'ouvre sur la Tamise. Les trois issues seront utilisées. Mrs Gruff, la maîtresse des lieux, utilise la porte jusqu'à la fin. Elle entre et sort à plusieurs reprises, elle écoute à la porte et regarde par la serrure. Finalement, quand elle et son mari sont surpris par MacFarlane, elle s'enfuit par cette même porte. Mais la porte de la chambre n'est que symbolique dans la séquestration des jeunes filles qui ne sont pas exactement retenues contre leur gré. Bob Lantern leur a fait croire que leur père les a demandées. Elles ne sont donc pas prisonnières mais on leur fait boire une potion somnifère et on les fait glisser par la trappe sous laquelle Bob les attend dans une barque pour les emmener dans deux endroits différents où elles seront cette fois réellement enfermées. Clary est envoyée au Dr Moore qui expérimente sur elle, Anna au « coin du Lord » où elle sera laissée dans une chambre à la disposition du comte de White Manor.

Anna s'en sort sans trop de mal, le comte de White Manor étant trop occupé avec son frère Brian pour s'intéresser à la jeune fille. De plus, Bembo l'aperçoit de sa

fenêtre et grimpe jusqu'à elle pour la libérer. Cette fois, ce sont les fenêtres qui sont importantes. Bembo voit Anna à travers la fenêtre et la sauve par cette ouverture.

Clary souffre davantage avant d'être elle aussi sauvée. « Le docteur Moore la tenait depuis enfermée dans sa maison de Wimpole Street. C'est là qu'elle s'était éveillée après le sommeil produit par l'eau de Mr. Bishop¹²⁰... » L'assistant de Moore, Rowley, veille sur elle en l'empêchant de dormir et en l'affamant. Les deux hommes comptent ainsi reproduire les effets de la maladie de Mary Trevor sur Clary afin de tester des remèdes avant de les administrer à Mary. Quand la situation échappe à Tyrrel et Moore, Clary est libérée par Susannah. Mais cela ne la libère pas de son amour pour Rio-Santo qui tourne à la folie et entraîne leur perte à tous deux.

Susannah a été prisonnière elle aussi. Dès son enfance, elle est élevée par le juif Ismaël qui la retient enfermée dans sa maison. Au moment où se passe le drame, elle vit dans une maison où elle n'est pas exactement prisonnière, mais où elle n'est pas non plus libre. Elle s'est en quelque sorte vendue aux Gentlemen of the Night pour qui elle incarne le rôle de la Princesse de Longueville. Lorsque l'association s'effondre, elle retrouve sa liberté et sa véritable identité en s'échappant avec Clary par la porte cachée entre les maisons du Dr Moore et de Tyrrel.

L'enlèvement d'une autre jeune femme se déroule autour d'une porte mystérieuse. Il s'agit de celui d'Harriet Perceval, la sœur de Frank Perceval. En Écosse, deux ans avant le moment du drame, le frère et la sœur sont pris dans un piège. Ils se retrouvent à passer la nuit dans la maison de Randal Grahame où des événements insolites se déroulent. Au milieu de la nuit, la jeune Harriet est enlevée et

¹²⁰ *Ibid.*, p. 291.

transportée à travers des grottes jusqu'au souterrain du château de Crewe où une orgie a lieu. Son frère, Frank, poursuit les ravisseurs par la porte secrète restée ouverte sur le souterrain. C'est, comme par hasard, cette même porte qui a donné accès au meurtrier du père de Stephen. Les deux hommes s'étaient introduits par ce même souterrain dans la chambre de MacNab. Voici l'épisode de l'enlèvement d'Harriet relaté par son frère Frank :

[...] Je sautai hors de mon lit, m'approchai doucement de la porte d'Harriet et mit mon oreille à la serrure. [...] Je saisis la barre de fer de la fenêtre et, m'en servant comme d'un levier, je jetai la porte d'Harriet en dedans [...] La chambre où on avait couché Harriet avait trois portes; l'une donnait sur ma propre chambre, la seconde était fermée à double tour, la troisième enfin ouvrait son étroit battant au pied du lit, vis-à-vis de la fenêtre [...] Je demeurai un instant comme anéanti, puis je me jetai à corps perdu dans l'espace sombre qui se trouvait au-delà de la petite porte ouverte. En un autre moment, je me serais tué sans doute, car la porte donnait sur un escalier de granit.

□ Ceci est étrange, Perceval. Derrière la porte dont vous parlez, je n'ai jamais vu, moi, qu'un mur de pierre¹²¹.

Cette conversation entre Frank et Stephen amène certains éclaircissements au sujet de la porte mystérieuse. En même temps, les deux hommes réalisent qu'ils en veulent au même individu, l'homme à la cicatrice, Rio-Santo... Surtout, leurs malheurs impliquent la même porte. C'est en effet à cause du mystère entourant l'entrée du souterrain que les deux enquêtes n'ont pas abouti et que justice n'a pas été rendue, que le mystère plane toujours.

Quelques hommes sont également séquestrés. Roboam, prisonnier et esclave d'Ismaël, travaille pour lui, jusqu'à ce que le juif le batte une fois de trop et que Roboam décide de résister et de le faire arrêter. Brian aussi est enfermé, mais lui, c'est à Bedlam, dans une maison de fous, qu'il est envoyé grâce au plan d'Ismaël encore une fois.

¹²¹ *Ibid.*, p. 268.

2. Les portes qui servent aux effets spectaculaires

2.1. L'effet spectaculaire

L'omniprésence des portes est indéniable, mais nous aimerions attirer l'attention sur l'effet spectaculaire qui les accompagne parfois et sur les coups de théâtre qui se produisent autour d'elles. Souvent, les portes sont intéressantes parce qu'elles ont été installées à des endroits particuliers pour servir un usage précis dans le drame. Mais à quelques reprises, tout un jeu est développé autour des portes qui ne se contentent pas de se tenir en garde tranquille devant ce qu'elles cachent. Parfois, un protagoniste regarde par la serrure (Mrs Gruff ou Jack) ou écoute à la porte (Frank ou Bembo). C'est lorsqu'il y a un jeu autour d'elles que les portes deviennent partie intégrante du spectaculaire.

Dans le passage qui suit, la porte est utilisée pour cacher un méfait et permettre à Jack d'observer la scène de ce méfait. Mais elle est aussi manipulée pour stimuler l'effet spectaculaire qui devient presque comique. Tout un jeu se met en place autour de cette porte. D'abord, Jack qui s'était évanoui en voyant son maître blessé recouvre ses sens et regarde par la serrure ce qui se passe dans la chambre où l'on soigne son maître. Bien qu'il voie ce qui se passe, il ne peut entendre ce qui se dit. Alors commence le jeu consistant à regarder par la serrure ou écouter par la porte entrouverte.

Il fit jouer doucement le pêne, la porte s'entrouvrit. Les deux inconnus ne prirent pas garde. Jack put entendre, mais il ne pouvait plus voir.

Ce fut l'aide qui parla le premier.

□ Une demi-ligne de plus, dit-il à voix basse, et l'artère bronchiale était attaquée.

Un instant de silence suivit ces paroles. Jack qui n'entendait plus rien, voulut recommencer à voir et colla de nouveau son œil au trou de la serrure. L'aide avait passé à son patron sa sonde

ensanglantée. Sa main droite s'était introduite sous le revers de son habit. De l'autre main, il tenait un paquet de charpie.

« De la charpie! pensa le pauvre Jack, dont un long soupir souleva la poitrine oppressée. Ils espèrent donc le sauver! »

L'aide-chirurgien, avant de retirer la main qui se cachait sous les larges revers de son frac, jeta un coup d'œil cauteleux du côté de Stephen MacNab, qui demeurait immobile et comme insensible. D'un signe de tête, il le désigna au médecin. Celui-ci se fit un garde-vue de sa main pour examiner Stephen avec attention.

□ Ce jeune homme ne voit rien, dit-il à voix basse. Hâtez-vous Rowley.

Nouveau silence. Lorsque Jack, de plus en plus intrigué, essaya de regarder encore par la serrure, il vit l'aide tirer de son sein une petite fiole dont il fit tourner prestement le bouchon de cristal. Il l'approcha de la charpie mais, avant d'imbiber cette dernière, il jeta encore un regard vers Stephen. Un regard tel que le cœur de Jack bondit dans sa poitrine.

Stephen ne bougea pas. Le docteur fit un geste d'impérieux commandement. Rowley versa une goutte du contenu de la fiole sur la charpie.

À ce moment, Stephen fit un mouvement. Rowley trembla et pâlit. Au lieu d'appliquer la charpie sur la plaie, il la fit tomber à terre et la couvrit de son pied.

Ce terrible soupçon, qui grandissait depuis quelques secondes dans le cerveau de Jack, éclata tout à coup et se fit certitude. Il chercha des yeux une arme et, apercevant un *dirk* écossais suspendu à la muraille, il s'en empara, poussa la porte et s'élança dans la chambre où gisait son maître¹²².

Ce passage, digne d'une scène de théâtre, est l'un des plus comiques malgré le tragique des événements. Jack d'un côté, les autres de l'autre, et le jeu de la porte entre les deux. La porte, ainsi manipulée, prend de l'importance dans le récit. De plus, ce n'est pas la seule scène tragi-comique autour d'une porte où Jack joue un rôle.

Parfois, c'est simplement par les adjectifs ou les adverbes accompagnant les portes que l'effet spectaculaire se fait sentir. Voici quelques exemples de ces petits coups de théâtre : « la porte de la loge s'ouvrit avec fracas, et Lady Jane B... y fit son entrée, couverte de diamants, ...¹²³», « La porte s'ouvrit tout à coup, et le vieux Jack, baigné de sueur et les habits en désordre, se précipita dans l'appartement...¹²⁴», ou

¹²² *Ibid*, p. 68.

¹²³ *Ibid.*, p. 88.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 135.

« Au même instant, deux portes qui donnaient entrée dans la chambre de la jeune fille s'ouvrirent brusquement¹²⁵ ».

2.2. Le coup de théâtre

Les portes ne sont certainement pas essentielles aux coups de théâtre, mais elles sont l'objet choisi et exploité par Féval dans ce roman. Le théâtre occupe une place importante dans la littérature du XIX^e siècle. Écrire une bonne pièce de théâtre est pour beaucoup la manière d'accéder au statut d'auteur et de gagner sa vie. Bien que *Les Mystères de Londres* ne ressemblent pas à une pièce de théâtre, Féval exploite cet état des choses en donnant parfois un tour théâtral à son roman, lequel a d'ailleurs été adapté au théâtre en 1848.

La théâtralité et le coup de théâtre sont des concepts peu définis. Barthes a proposé une définition de la théâtralité qui, selon lui, rendrait compte du théâtre non comme « texte » mais comme « acte »¹²⁶. La théâtralité, « c'est l'instauration d'un espace de jeu et de sens », « le théâtre moins le texte, [...] une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, [...] une sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur¹²⁷ ».

Autrement dit, la théâtralité c'est l'action. Dans un feuilleton comme *Les Mystères de Londres*, il y a quelques dialogues, peu de descriptions et beaucoup d'action. Les actions sont le jeu accompli par les acteurs. La théâtralité dans le roman

¹²⁵ *Ibid.*, p. 59.

¹²⁶ Jean-Pierre Sarrazac, « Le retour au théâtre », *Communications*, no 63, 1996, p. 12.

¹²⁷ *Ibid.*

pourrait donc être le texte qui rapporte et évoque l'action. Puisqu'il y a peu de descriptions de lieux et de personnages et que les dialogues n'occupent qu'une part raisonnable du texte, presque tout le reste relate l'action. C'est donc cette part du texte de Féval qui construit la théâtralité. On pourrait également considérer les portes des *Mystères de Londres* comme un signe supplémentaire de théâtralité.

Jean-Claude Vareille tend à attribuer la théâtralité à la parole¹²⁸. Selon lui, ce qui rapproche le roman du théâtre ce sont les événements qui « tendent à devenir paroles des personnages ¹²⁹ ». Pour que le roman soit théâtral, il faudrait que « les actions soient des paroles, que les paroles soient des actions, ou à tout le moins que les actions passent, se manifestent prioritairement par et dans la parole des personnages... ¹³⁰ ». À cela nous nous contenterons de répondre que dans le cas de Féval, il s'agirait à la fois de l'action et de la parole qui, par leur omniprésence, rendent le roman théâtral. Car chez Féval, de la même manière qu'il n'y a pas de grandes descriptions ou d'envolées lyriques, il y a peu de long discours débités par les personnages. Son texte est plutôt composé de phrases courtes, alternant dialogues et actions. Cette manière d'écrire rend certainement le feuilleton de Féval particulièrement théâtral.

Dans cette ville-décor, Féval emprunte parfois le langage de la scène et aime bien avoir recours au coup de théâtre pour surprendre son public. Il nous emmène au théâtre où plusieurs représentations se juxtaposent. En plus de la production à laquelle le public est venu assister, une comédie et un drame s'y jouent. La comédie

¹²⁸ Jean-Claude Vareille, *Le Roman populaire français (1789-1914)*, Limoges, PULIM, 1994, p. 229-230.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 229.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 230.

est celle de Brian se déguisant pour aller vendre des pastilles aux spectateurs pour narguer son frère, le comte de White Manor. Le drame est celui de Lady Jane B... à qui on vole la bague de son protecteur d'une valeur de 20 000 livres.

Pour renforcer ses allusions au théâtre, Féval intitule les chapitres XVII et XVIII « Comédie » et « Drame ». Dans le premier, Rio-Santo joue sa « comédie » en semant les ingrédients du drame qui se déroulera au chapitre suivant. Il demande la main de Mary Trevor, sachant qu'elle lui sera refusée puisque la jeune fille est fiancée à Frank Perceval. En parallèle, il fait aussi envoyer une lettre anonyme à Lord Trevor annonçant que Frank a une maîtresse. Pendant ce temps, Susannah attend de jouer le rôle qui lui a été assigné pour le « drame » qui suivra. En effet, au chapitre intitulé « Drame », Susannah assumant le rôle de la Princesse de Longueville, embrasse Frank Perceval endormi devant Lord Trevor pour que ce dernier croie à l'histoire et accorde la main de sa fille au marquis.

3. Les portes qui servent de ponctuation ou de qualificatif

3.1. Les portes qualificatives

À quelques reprises, les portes permettent à l'auteur de caractériser les lieux. Plutôt que d'entreprendre une description, Féval n'a qu'à dire que son personnage « ...poussa du pied la porte chancelante de *The Pipe and Pot...*¹³¹ ». Le lecteur imagine ainsi la taverne comme un endroit sombre, peu entretenu et mal famé. *Les Mystères de Londres* ne regorgent pas de longues descriptions, nous l'avons dit. En

¹³¹ Paul Féval, *op. cit.*, p. 93.

qualifiant les portes, Féval parvient à nuancer son propos en s'évitant les longs passages descriptifs.

La manière de frapper à la porte est aussi de mise pour annoncer la réussite d'une entreprise : « Snail frappa résolument à la porte de la loge du duc d'York¹³² ». Ou dans le cas qui suit, la manière de frapper à la porte annonce une mauvaise nouvelle : « Vers sept heures du matin, on frappa violemment à la porte extérieure de Dudley House¹³³ » Ce sont également ces adverbes qui qualifient les mouvements des portes, les transformant ainsi en coups de théâtre.

3.2. Les portes qui ponctuent le drame

On pourrait presque aller jusqu'à dire que les portes servent de ponctuation. Le mot « porte » revient si fréquemment que le lecteur peut le comprendre comme un signal que quelque chose va se passer, ou se terminer. Lorsqu'un personnage sort par la porte, cela met fin à la scène et permet à l'auteur de passer à autre chose sans s'expliquer davantage.

Le roman-feuilleton n'est effectivement pas propice aux grands discours et les auteurs doivent écrire efficacement. Il leur est alors utile de développer des signaux qui annoncent un événement en peu de mots.

On appelle ponctuation un ensemble de signes graphiques conventionnels :

- servant à délimiter clairement les diverses parties d'une phrase ou d'un texte;
- notant parfois un certain nombre de liens logiques entre ces parties;
- soulignant, à l'occasion, les sentiments exprimés par l'auteur¹³⁴.

¹³² *Ibid.*, p. 104.

¹³³ *Ibid.*, p. 252.

¹³⁴ Michel Théoret et André Mareuil, *Grammaire du français actuel*, Montréal, Les Éditions de la Chenelière inc., 1991, p. 414.

Suivant cette définition, nous pourrions à notre tour définir les portes de *Mystères de Londres* comme étant un signe de théâtralité servant à délimiter l'espace de l'action et parfois même sa durée, allant même jusqu'à souligner, à l'occasion, les sentiments que l'auteur veut susciter chez le lecteur. Dans les *Mystères de Londres*, les portes sont parfois un symbole qui sert de signal. À quelques reprises, le mot porte assume donc le rôle de ponctuation, que ce soit en mettant fin à une scène, en annonçant un événement important ou en le qualifiant. On en vient à savoir intuitivement que les portes annoncent le drame.

Conclusion

Sans portes, il n'y aurait pas de *Mystères de Londres*. Elles sont la clef des mystères et elles sont essentielles à toutes les séquestrations. Elles laissent passer des gens et en enferment d'autres, elles sont une sorte de trous essentiels et nombreux, comme on l'a vu, dans le roman.

Féval décrit rarement les lieux dans ses romans. Il laisse l'action occuper le devant de la scène et se contente de fixer les limites de l'espace en utilisant des portes ou en suggérant les lieux par quelques indications, produisant ainsi un « effet de réel ». Ce sont les portes qui délimitent l'espace et qui le créent par la même occasion.

Conclusion finale

« La vie littéraire quotidienne s'était rassemblée pendant cinquante ans autour des revues. Vers la fin du premier tiers du siècle, les choses commencèrent à changer. Les belles-lettres trouvèrent grâce au feuilleton un débouché dans la presse quotidienne. [...] L'apparition du feuilleton résume à elle seule les transformations que la révolution de Juillet avait apportées à la presse. ¹³⁵»

Mais aussi les transformations apportées à la ville tout au long du XIX^e siècle. Bien qu'on trouve des traces de cette conscience de l'évolution du milieu urbain dès le début du siècle, le roman-feuilleton est le premier phénomène littéraire à accorder une aussi grande importance à la ville. Selon Judith Lyon-Caen, les romans de Sue et de Balzac ont en effet servi aux lecteurs des années 1830 et 1840 « non seulement à décrire ou à déchiffrer mais aussi à penser le contemporain ¹³⁶». De plus, ce sont des lecteurs de toutes les classes de la société qui sont rejoints par le roman-feuilleton.

Le moyen de publication est déterminant pour l'étude de la représentation de la ville que le roman projette. Le cas des *Mystères de Londres* est un exemple parfait de ce que Benjamin appelle une « œuvre d'art à reproduction mécanisée ». En étant reproduite à grande échelle, rejoignant ainsi un grand public, cette œuvre d'art littéraire perd son « aura ». Mais l'œuvre d'art change en même temps que la société et, en cela, elle en est un précieux témoin.

En nous appuyant sur les lectures de la ville faites par Walter Benjamin et sur les ouvrages de Delattre et Hancock, nous avons tenté de faire ressortir les caractéristiques du phénomène urbain relativement récent, tel qu'il est présenté par le roman-feuilleton de Féval. De plus, nous avons comparé la représentation de la ville

¹³⁵ Benjamin, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, traduit de l'allemand et préfacé par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedmann, ville, Éditions Payot, 1979, p. 43.

¹³⁶ Judith Lyon-Caen, *op. cit.*, p. 170.

qu'il nous livre dans *Les Mystères de Londres* à celle de ses contemporains français et anglais, Sue et Dickens.

Comme le démontre Benjamin, au XIX^e siècle, la ville devient un rassemblement de phénomènes inconnus auparavant. Les marchandises, étalées dans les passages, sont une véritable fantasmagorie du monde moderne. Cette fantasmagorie atteint son paroxysme avec Baudelaire qui présente la ville comme un enfer où l'homme, aliéné par la marchandise, sombre, entraîné par le vice de la métropole. À l'image de la poésie de Baudelaire, le roman-feuilleton rend compte de l'effet que la ville a pu avoir sur les hommes. Les passages qui rendent la ville semi-intérieure sont certainement pour quelque chose dans la représentation « enfermante » de la ville que Féval nous offre. Bien qu'il ne les mentionne pas, et même si son feuilleton se déroule à Londres, Féval vit à Paris et ne peut manquer de ressentir l'effet produit par ces passages.

La ville de la nuit, telle que présentée par Simone Delattre, est assez reconnaissable dans les romans-feuilletons de Sue et de Féval. Ceci est grandement attribuable à l'association de la nuit avec les dangers, mais aussi au fait que les auteurs s'inspirent de la réalité pour créer la ville qu'ils mettent en scène dans leur roman. En effet, l'exploitation de la ville nocturne favorise l'ambiance mystérieuse que les auteurs s'efforcent de créer.

Certes, le roman-feuilleton ne fait qu'esquisser les grandes lignes du phénomène urbain. Toutefois, les lieux qui y sont décrits sont des indices de l'importance grandissante de la ville à cette époque. La ville est le lieu où tout est

possible. C'est l'endroit où l'on peut inventer des maisons invraisemblables et servant de repères aux brigands sans que les voisins ne s'en aperçoivent.

Pour Féval, Londres comme Paris sont de grandes villes au cœur desquelles la foule permet de dissimuler toutes sortes de complots. En examinant les lieux des *Mystères de Londres*, nous en sommes venue à la conclusion que ce drame aurait pu avoir lieu dans n'importe quelle grande ville. Les seuls éléments situant le roman à Londres sont les noms puisque Féval utilisait une représentation de Londres, issue de guides de voyage, pour créer la ville de son roman.

En outre, les portes n'étant nulle part aussi présentes que dans *Les Mystères de Londres*, il s'agit, à notre avis, d'un stratagème de l'auteur pour pallier son manque d'informations sur la ville ainsi que le manque de temps pour imaginer les lieux de son drame. Ses autres romans offrent cependant peu de longues descriptions, mais aucun, à notre connaissance ne présente autant de portes. En fait, notre étude sur ces dernières met en évidence que cet objet aurait pu être à lui seul le sujet de ce mémoire. Il serait effectivement intéressant de mener une étude sur les portes dans le roman-feuilleton et plus précisément leur utilisation dans les effets spectaculaires et les coups de théâtre. Mais leur rôle ici se limite à soutenir notre constat de départ : la ville de Féval est effrayante, remplie d'endroits clos et anonymes.

Cet anonymat est l'un des principaux éléments communs à la ville moderne telle qu'elle est présentée par Benjamin à travers Baudelaire. Nous avons démontré que la ville est l'endroit idéal pour le roman-feuilleton car elle permet la convergence de nombreux individus dans des endroits flous qui permettent à l'auteur d'en faire ce

qu'il veut. En cela, les auteurs de feuilletons nous confirment que cet effet d'anonymat était déjà ressenti dans les années 1840.

De plus, contrairement à Balzac, Hugo ou même certains romanciers réalistes, Féval écrit des récits d'action. Balzac a aussi écrit des feuilletons, mais ceux-ci, fidèles à son style, demeuraient très descriptifs. En revanche, nous avons pu observer que l'auteur breton ne s'embarrasse pas de longues descriptions. Ses personnages sont définis par leurs actions et les lieux par ce qui s'y déroule. Il suggère la ville plutôt qu'il ne la décrit.

Les lieux n'étant plus mis en scène pour être décrits doivent assumer un autre rôle. Chez Féval, ils sont particulièrement complices du drame. Les maisons des *Mystères de Londres*, tels des décors de théâtre, ont été imaginées puisque la ville entière est une représentation tirée de représentations. Grâce à quelques noms de lieux et de rues, Féval produit donc un « effet de réel ». Mais cet effet ne subsiste pas longtemps puisqu'on s'aperçoit rapidement que les informations que Féval donne au lecteur n'ont aucune consistance réelle. S'agissant d'une ville fictive, le Londres de Féval possède très peu d'attributs qui lui permettent d'être identifié à Londres, la ville réelle. Encore une fois, ce drame aurait tout aussi bien pu avoir lieu à Paris.

En somme, le roman-feuilleton est le produit de son époque, une littérature écrite rapidement et consommée de la même façon. Pascal Ory confirme que « les auteurs populaires sont d'abord des artisans qui répondent à une commande économique, prétendant elle-même traduire une demande sociale ¹³⁷ ». Alors qu'on

¹³⁷ Pascal Ory, *Dictionnaire du roman populaire francophone*, sous la direction de Daniel Compère, Paris, éditions Nouveau Monde, 2007, p. 6.

reproche au feuilleton son réalisme qui éveille le mécontentement, la demande prouve que les lecteurs s'intéressent aux romans parce qu'ils s'y reconnaissent. C'est peut-être ce qui expliquerait, en partie, le succès éphémère de ces romans. Le feuilleton-télé ayant succédé au roman-feuilleton connaît aujourd'hui le même sort.

Bien que cette vision paraisse réductrice, il ne faut pas perdre de vue que le roman-feuilleton, bien qu'il mette la ville en scène pour servir son drame, demeure un témoin inconscient certes, mais précieux de son époque.

Bibliographie

Corpus principal

FÉVAL, Paul, *Les Mystères de Londres*, Paris, Phébus, 1998 [1843-1844].

Corpus témoin

DICKENS, Charles, *A Tale of Two Cities*, Ware, Wordsworth Editions Limited, 1999 [1859].

SUE, Eugène, *Les Mystères de Paris*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1989 [1842-3].

Critique portant sur Paul Féval

ALIX-LEBORGNE, Viviane, « Paris, Londres, Marseille. Des « Mystères » démocratiques », *Le Rocambole*, 19, été 2002, p. 15-52.

FÉVAL-fils, Paul. « Un roi du roman-feuilleton. Article sur Féval dans “Je sais tout” no 168 du 15 novembre 1919 », présenté par Jean-Pierre Galvan, *Le Rocambole*, 12, automne 2000, p.125-134.

FRITZ-EL AHMAD, Dorothee, « Une manière de produire des romans-feuilletons : Paul Féval », *Richesses du Roman Populaire*, édité par René Guise et Hans Jörg Neuschäfer, Nancy, Centre de recherches sur le roman populaire, 1983, p. 271-280.

GALVAN, Jean-Pierre, *Paul Féval parcours d'une œuvre*, Paris, Encrage, 2000.

GRIVEL, Charles, « Écriture, Feu d'enfer. Paul Féval et le roman », *Revue des sciences humaines*, no 234, p. 11-34, 1994

LACASSIN, Francis, « Paul Féval ou La Comédie Humaine racontée par Vautrin », *À la recherche de l'empire caché*, Paris, Julliard, 1991, p. 43-60.

LE BRIS, Michel, « Préface », *Les Mystères de Londres*, Paris, Phébus, 1998, p. 9-12.

MOMBERT, Sarah, « Lagardère de père en fils ou les aventures d'un genre populaire », *Le Roman populaire en question(s). Actes du colloque international de mai 1995 à Limoges*, sous la direction de Jacques Migozzi, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 1997, p. 495-416.

OLIVIER-MARTIN, Yves, « Chapitre VIII. Paul Féval », *Histoire du roman populaire en France de 1840 à 1980*, Paris, Albin Michel, 1980, p. 115-126.

SANTA, Angels, « L'imaginaire de la Justice en France à travers « L'Arme invisible » de Féval », *Problèmes de l'écriture populaire au XIXe siècle*, sous la direction de Roger Bellet et Philippe Régnier, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 1997, p. 67-76.

_____, « À propos de Féval et des Jésuites... », *Le Populaire à l'ombre des clochers*, études réunies par Antoine Court; présentées par Pierre Charretton, Publication de l'Université de Saint-Étienne, 1997, p. 45-54.

_____, « Le Bossu de Féval, passage du roman au mélodrame », *Mélodrames et romans noirs, 1750-1890*, textes réunis et présentés par Simone Bernard-Griffiths et Jean Sgard, Toulouse-Le-Mirail, Presses universitaires du Mirail, 2000, p. 235-245.

_____, « De la novela historica a la novela popular, » *Roman populaire et/ou roman historique*, sous la direction de Marta Giné, Lleida, Éditions universitaires, 1999, p. 125-135.

VAREILLE, Jean-Claude, « Paul Féval : *Le Bossu* », *Le roman populaire français (1789-1914)*, Limoges, PULIM, 1994, p. 225-236.

Paul Féval, romancier populaire. Colloque de Rennes, 1987, sous la direction de Jean Rohou et Jacques Dugast, Rennes, Presses Universitaires de Rennes et Interférences, 1992.

« Une introduction inédite de Sir Francis Trollope (Paul Féval) aux « Mystères de Londres » », présenté par Jean-Pierre Galvan, *Le Rocambole*, 2 (automne 1997), p. 117-123.

« Un texte inconnu de Paul Féval », présenté par Jean-Pierre Galvan, *Le Rocambole*, 1 (printemps 1997), p. 135-140.

Critique portant sur Eugène Sue

ADAMOWICZ-HARIASZ, Maria, *Le Juif Errant d'Eugène Sue – Du roman-feuilleton au roman populaire*, Lewiston, Queenston, Lampeter, The Edwin Mellen Press, 2001.

BELOTTO, Bruno, « Mode d'emploi du texte romanesque : *Les Mystères de Paris* et leur chien (de) lecteur », *Richesses du Roman Populaire*, édité par René Guise et Hans Jörg Neuschäfer, Nancy, Centre de recherches sur le roman populaire, 1983, p. 123-134.

LACASSIN, Francis, « Eugène Sue ou l'art de muer en épopée les misères du peuple », *À la recherche de l'empire caché*, Paris, Julliard, 1991, p. 15-42.

OLIVIER-MARTIN, Yves, « Chapitre III. Eugène Sue », *Histoire du roman populaire en France de 1840 à 1980*, Paris, Albin Michel, 1980, p. 59-72.

Critique portant sur Charles Dickens

ACKROYD, Peter, *Dickens*, London, Sinclair-Stevenson Limited, 1990.

HILLIS MILLER, J., « Hard Times; Little Dorrit; A Tale of Two Cities », *Charles Dickens, the World of his Novels*, London, Oxford University Press, 1959, p. 225-248.

WELSH, Alexander, *The City of Dickens*, Cambridge, Harvard University Press, 1986.

Charles Dickens et la France, Colloque International de Boulogne-sur-Mer, présenté par Sylvère Monod, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1978.

Textes de Benjamin et critique portant sur Benjamin

BENJAMIN, Walter. *Paris, Capitale du XIX^e siècle*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1989.

_____, *Writer of Modern Life*, The Belknap Press of Harvard University Press, 2006, p. 30-133.

_____, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », *Écrits français*, Paris, Éditions Gallimard, 1991, p. 149-248.

_____, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, traduit de l'allemand et préfacé par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedmann, ville, Éditions Payot, 1979, p. 43.

HIGONNET, Patrice, Anne HIGONNET et Margaret HIGONNET, « Walter Benjamin's Paris », *Critical Inquiry*, vo. 10, no 3 (March 1984), p. 391-419.

LINDHER, Burkhardt, « *Paris, capitale du XIX^e siècle* ou les Passages de Walter Benjamin », *Paris au XIX^e siècle : Aspects d'un mythe littéraire*, présenté par Roger Bellet, Presse universitaire de Lyon, 1984, p. 151-159.

STIERLE, Karlheinz, *La capitale des signes, Paris et son discours*, trad. Marianne Rocher-Jaquin, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001.

Walter Benjamin et Paris, présenté par Heinz Wisman, Paris, Cerf, 1986.

Critique portant sur le roman populaire

BÉDIER, Joseph, *Les Fabliaux, Études de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen-âge*, Paris, Champion, 1982.

BELLET, Roger et Philippe RÉGNIER. *Problèmes de l'écriture populaire au XIX^e siècle*, Limoges, PULIM, 1997.

MIGOZZI, Jacques, *Boulevard du populaire*, Limoges, PULIM, 2005.

OLIVIER-MARTIN, Yves, *Histoire du roman populaire en France de 1840 à 1980*, Paris, Albin Michel, 1980.

VAREILLE, Jean-Claude, *Le Roman populaire Français (1789-1914)*, Limoges, PULIM, 1994.

Dictionnaire du roman populaire francophone, sous la direction de Daniel Compère, Paris, éditions Nouveau Monde, 2007.

Le Roman populaire en question(s). Actes du colloque international de mai 1995 à Limoges, sous la direction de Jacques Migozzi, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 1997.

La Querelle du roman-feuilleton, Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848), textes réunis et présentés par Lise Dumasy, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 1999.

Richesses du roman populaire, édité par René Guise et Hans Jörg Neuschäfer, Nancy, Centre de recherches sur le roman populaire, 1983.

Roman populaire et/ou historique, sous la direction de Marta Giné, Lleida, Éditions universitaires, 1999.

Critique portant sur la ville

BLUM, Alan, *The Imaginative Structure of the City*, Montréal-Kingston, McGill Queen's University Press, 2003.

DELATTRE, Simone, *Les douze heures noires, La nuit à Paris au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 2000.

DU CAMP, Maxime, *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, Paris, Hachette, 1883-1884.

HANCOCK, Claire, *Paris et Londres au XIX^e siècle, Représentation dans les guides et récits de voyage*, Paris, CNRS Éditions, 2003.

PIKE, Burton. *The Image of the City in Modern Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1981.

PINOL, Jean-Luc, *Le Monde des villes au XIX^e siècle*, Paris, Hachette, 1991.

Images de la ville sur la scène aux XIX^e et XX^e siècles, présenté par E. Konigson, Paris, Éditions du CNRS, 1991.

Visions of the Modern City, Essays in History, Art, and Literature, présenté par William Sharpe and Leonard Wallock, Baltimore et Londres, The John Hopkins University Press, 1987.

Autres ouvrages critiques

BARTHES, Roland, « L'effet de réel », *Œuvres Complètes*, Paris, Éditions du Seuil, p. 479-490, 1994 [1968].

CHARLES, Michel, « Le sens du détail », *Poétique*, vol. 29, no 116, p. 387-424.

FRØLICH, Juliette. *Des hommes, des femmes et des choses, Langages de l'Objet dans le roman de Balzac à Proust*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1997.

KALIFA, Dominique, « Monde ouvrier, monde délinquant dans la saga des Fantômas », *Problèmes de l'écriture populaire au XIX^e siècle*, Limoges, PULIM, 1997, p. 199-211.

LYON-CAEN, Judith. *La Lecture et la Vie, Les usages du roman au temps de Balzac*, Tallandier, 2006.

ORY, Pascal, *L'Histoire Culturelle*, Paris, PUF, 2004.

SARRAZAC, Jean-Pierre, « Le retour au théâtre », *Communications*, no 63, 1996, p. 11-38.

THÉORET, Michel et André MAREUIL, *Grammaire du français actuel*, Montréal, Les Éditions de la Chenelière inc., 1991.

Synopsis des *Mystères de Londres*

Ce roman de Paul Féval raconte les aventures du marquis de Rio-Santo. Originaire d'Irlande et naguère appelé Fergus O'Breane, le héros a été la victime de l'Angleterre à plusieurs reprises. Après avoir perdu sa famille et sa bien-aimée, Mary MacFarlane, au profit des Anglais, Fergus est jeté en prison et envoyé à Botany Bay. C'est là qu'il se lie au monde du crime londonien et entreprend d'accomplir la promesse faite à son père mourant.

Il profite de ses années passées à parcourir les mers comme pirate pour rencontrer les ennemis de l'Angleterre comme le tsar de Russie et le roi du Portugal, ce dernier l'ayant, par ailleurs, fait marquis. C'est au moment où il revient à Londres pour accomplir son grand projet que Féval nous l'introduit sous le nom d'Edward le chef de la *Famille*, cette organisation criminelle qu'il dirige. Mais son activité au sein de l'association n'est qu'une partie de son plan. Le marquis de Rio-Santo s'est fait des amis partout dans le monde et il compte frapper l'Angleterre de plusieurs côtés à la fois.

Parallèlement à cette intrigue, Féval nous livre les aventures de quatre jeunes femmes amoureuses. Mary Trevor, Susannah, Clary MacFarlane et Anna MacFarlane se retrouvent toutes quatre mêlées au complot de Rio-Santo. C'est par ailleurs Clary qui fait échouer le grand projet du marquis lorsque, dans son délire, elle le tue.

Notice bibliographique sur Paul Féval¹³⁸

Né à Rennes le 29 septembre 1816, d'une mère bretonne et d'un père champenois, Paul-Henry-Corentin Féval est issu d'une famille modeste. À la mort de son père, il entre comme boursier interne au collège royal de Rennes, à l'âge de onze ans. Suivant les traces de son père, Féval étudie le droit et présente sa thèse en 1836. Après une seule plaidoirie, il va à Paris pour étudier le commerce.

Le commerce ne lui convenant pas non plus, Féval passe de travail en travail jusqu'à ce qu'il entre comme correcteur au *Nouvelliste*. Il se met à écrire, mais rencontre peu de succès au début. Il publie quelques nouvelles et articles et parvient à publier dans la *Revue de Paris*, mais cette dernière ne paie pas ses collaborateurs et Féval doit gagner sa vie.

En 1842, il entre à la Société des Gens de Lettres. L'année suivante, il publie ses premiers romans soit, *Les Chevaliers du firmament* et *Le Loup blanc*. C'est également en 1843 qu'il débutera son premier vrai succès grâce à Anténor Joly, *Les Mystères de Londres*. Lancé dans le roman-feuilleton, il en publie plusieurs au cours des décennies suivantes. Toutefois, il ne met pas complètement de côté ses ambitions littéraires et tente de produire des textes reconnus par l'élite. Son plus grand succès est sans doute *Le Bossu*, mais l'auteur détestait qu'on lui en parle. En plus des dizaines de feuilletons qu'il a écrits, des nouvelles, article et contes, il a écrits quelques pièces de théâtre.

¹³⁸ Toutes les informations contenues dans cette notice sont tirées de l'ouvrage de Jean-Pierre Galvan, *Paul Féval parcours d'une œuvre*, Paris, Encrage, 2000.

Défenseur du genre romanesque et du métier d'homme de lettres, Féval tente de produire le « roman littéraire ». En 1873 ainsi qu'en 1875, alors président de la Société des gens de Lettres, il pose sa candidature à l'Académie Française. Il échoue à deux reprises. Il connaît également quelques revers de fortune et se convertit, ou plutôt retourne à la pratique catholique sous l'influence de sa femme. En 1854, il avait épousé la fille de son docteur, Françoise Joséphine Euphrasie Penoyée, qui lui a donné huit enfants.

Les dernières années de sa vie, il les a passées à revoir ses œuvres pour les rendre conformes à ses convictions religieuses. Il publie également quelques œuvres nouvelles, notamment pour la jeunesse ainsi que quelques textes d'inspiration religieuse. En 1884, déjà diminué par de nouveaux revers financiers, la mort de sa femme lui donne le coup de grâce. Paralysé et conduit à l'hospice des frères de la Saint-Jean de Dieu, Paul Féval s'y éteint à petit feu jusqu'à ce qu'il meure, le 8 mars 1887.

Ouvrages principaux

Le Loup Blanc, 1843
Les Mystères de Londres, 1843-44
Contes de Bretagne (nouvelles), 1844
Les Amours de Paris, 1845
La Quittance de Minuit, 1846
Le Fils du diable, 1846
Les Belles de nuit, 1849-50
La Fée des grèves, 1850
Les Nuits de Paris, 1851-53
Les Couteaux d'or, 1856
Madame Gil Blas, 1856-57
Le Bossu, 1857
Les Compagnons du silence, 1857
Le Drame de la jeunesse, 1861

Jean Diable, 1862
Les Habits Noirs, 1863
Annette Laïs, 1863
La Fabrique de crimes, 1866
Le Cavalier Fortune, 1868
Les Cinq, 1875
Les Étapes d'une conversion (récit), 1877
Le Coup de grâce (récit), 1880-81