

## Groupe d'études « La philosophie au sens large »

Animé par Pierre Macherey

08/11/2006

### Idéologie : le mot, l'idée, la chose (6)

#### Sue, Szeliga, Marx : des *Mystères de Paris* à *La Sainte Famille*

Marx s'est installé à Paris, rue Vaneau, à la fin du mois d'octobre 1843 pour un séjour qui devait s'achever en février 1845. Le 15 de ce même mois d'octobre 1843, le très respectable *Journal des débats*, organe de presse gouvernemental, de tendance modérée, avait fait paraître le dernier épisode du grand roman-feuilleton d'Eugène Sue, *Les Mystères de Paris* : celui-ci avait tenu en haleine un considérable public de lecteurs, qui, en élargissant son cercle, avait progressivement changé de configuration, depuis le 19 juin 1842 où il avait commencé à paraître, faisant alors de son auteur l'écrivain à la mode, et provoquant, avec à l'arrière-plan un relent de scandale, une véritable onde de choc qui a secoué l'opinion publique, un aspect de la réalité sociale alors en gestation à l'époque, à l'apparition duquel la publication du roman de Sue et l'engouement qu'il a déchaîné n'ont pas été tout à fait étrangers. Marx, qui a sans doute lu le roman de Sue lorsque celui-ci a été publié sous forme de livre, - il a été l'un des plus grands succès de librairie du XIXe siècle -, et a peut-être aussi, mêlé au public populaire, assisté aux représentations aussitôt données au théâtre de la Porte-Saint-Martin, en plein boulevard du crime, avec pour affiche « Les mystères de Paris, pièce d'une durée de sept heures », n'a pu ignorer cette vogue. Celle-ci avait débordé les frontières de la France, et avait gagné de nombreux publicistes de la gauche intellectuelle allemande, comme Franz Zychlin von Zychlinski, qui, sous le pseudonyme de Szeliga, publia en juin 1844 dans la septième livraison de la revue des frères Bauer, l'*Allgemeine Literatur-Zeitung*, une longue étude de près de quatre-vingt pages consacrée au roman de Sue, ou Max Stirner, qui lui aussi a fait paraître en 1844 un compte-rendu critique des *Mystères de Paris* dans le *Berliner Monatschrift* (cf. le résumé analytique de cet article par H. Arvon dans son ouvrage *Aux sources de l'existentialisme : Max Stirner*, éd. PUF, coll. Epiméthée, 1954, p. 39 et sq.) ; Engels a également rédigé un article sur le roman de Sue pour le *New Moral World* du 3 février 1844. Szeliga et Stirner allaient être directement pris pour cibles dans *L'idéologie allemande*, et *La Sainte Famille*, publiée en Allemagne dès 1844, devait comporter deux longs chapitres rédigés de la main de Marx consacrés aux *Mystères de Paris* (les chapitres 5 et 8), abordés par le biais du commentaire enthousiaste et délirant qu'en avait proposé Szeliga, contre lequel Marx a tourné sa verve satirique avec une délectation féroce. Bien sûr, il serait absurde de ramener entièrement aux problèmes posés par l'interprétation de l'œuvre de Sue, considérée, au-delà de sa littéralité textuelle, comme un fait de société, la lutte engagée par Marx contre les « idéologues » allemands, lutte qui a été de sa part l'occasion de la reprise sur un nouveau plan de la notion d'idéologie : il reste cependant que ce débat constitue un miroir où les principaux enjeux de la critique de l'idéologie et de ses représentants se sont trouvés projetés, *in vivo* en quelque sorte, ce qui justifie qu'on s'y arrête, en vue d'éclaircir les conditions dans lesquelles la notion d'idéologie a réapparu et s'est transformée, sur l'initiative de Marx, durant son séjour à Paris où sa pensée a évolué à un rythme particulièrement accéléré, ce qui justifie à un certain point de vue que cette période ait pu être assimilée à un moment de rupture.

Les origines du roman-feuilleton, genre très particulier de production littéraire qui a sur le moment affecté en profondeur la notion même de littérature en remettant en cause le primat de la littérature cultivée et de ses critères de distinction, remontent aux toutes dernières années du XVIII<sup>e</sup> siècle : le *Journal des débats politiques et littéraires*, où ont précisément été publiés les successifs épisodes des *Mystères de Paris*, qu'il a fait suivre en 1844-1845 par un autre grand succès populaire, *Le comte de Monte Christo* d'Alexandre Dumas, avait été fondé par les frères Bertin en 1799, et avait inauguré dans la presse quotidienne la pratique du bas de page, dit aussi « rez-de-chaussée », qui avait d'abord été réservé à des comptes-rendus critiques de livres, de spectacles ou de manifestations mondaines, avant que cette place ne soit occupée par des textes de fiction romanesque livrés par tranches successives, donnant ainsi une place à l'imaginaire dans des publications destinées au départ à communiquer des informations sur les événements du monde réel, ce qui était une manière originale de pratiquer le mélange des genres en vue de renforcer l'intérêt des lecteurs, dans une perspective davantage mercantile d'ailleurs qu'esthétique. Le premier roman à avoir été publié par épisodes dans un quotidien (la pratique consistant à faire paraître des romans découpés en morceaux dans des revues était plus ancienne) a été *La vieille fille* de Balzac, dans *Le Siècle*, en 1836, au moment où commençait à se développer la presse à bon marché (à laquelle n'appartenait d'ailleurs pas le *Journal des débats*, dont le prix d'abonnement était resté élevé), presse dont la diffusion a été considérablement augmentée, attirant du même coup les annonceurs et faisant de la publication de journaux une fructueuse affaire commerciale. Eugène Sue, en composant sur commande *Les Mystères de Paris* à partir de 1842, date à laquelle il était déjà un écrivain connu pour ses contributions dans les genres du roman maritime, du roman historique et du mélodrame sentimental, a lui-même complètement remodelé cette pratique, en fabriquant avec un brio assez confondant, et sans ménager les procédés stéréotypés propres à cette forme, dont certains étaient repris aux traditions plus anciennes du roman picaresque et du roman noir, une œuvre, la première de ce type sans doute, spécifiquement adaptée à ce mode de diffusion, ce qui a véritablement lancé et popularisé le genre du roman-feuilleton, ouvrant ainsi une nouvelle voie à l'écriture de fiction dans laquelle, les tout premiers, se sont engagés à la suite de Sue des auteurs comme Alexandre Dumas et Victor Hugo : ce dernier, avec *Les Misérables*, a relancé plus tard la démarche initiée par Sue sur un nouveau plan, où elle a acquis un caractère grandiose, édifiant sur les bases fournies par le roman-feuilleton un édifice dont la portée était métaphysique. (Sur les moments complexes de cette histoire qui ne faisait alors que commencer et qui se poursuit encore aujourd'hui dans nos médias actuels, cf. Lise Queffélec, *Le roman-feuilleton français au XIX<sup>e</sup> siècle*, éd. PUF/Que sais-je ?, 1989).

En venant à Paris, Marx, qui se trouvait alors à un moment décisif de son évolution intellectuelle, marqué philosophiquement par son engouement pour Feuerbach et par un début de remise en question de cette influence, a donc, entre autres choses, assisté à la naissance de ce qui devait plus tard s'appeler la culture de masse, ce qui l'a amené à intervenir personnellement dans le champ de débat ouvert par cette mutation, en composant les deux longs chapitres de *La Sainte Famille* qui tournent autour des *Mystères de Paris* : ceux-ci préfigurent à leur façon, avec cent ans d'avance, la critique menée par Adorno et Horkheimer contre la *Kulturindustrie* dans *La dialectique de la raison*. L'un des premiers à avoir perçu l'importance de ce phénomène, qui modifiait sur le fond le régime de la production littéraire et culturelle, a été Sainte-Beuve, dans son article « De la littérature industrielle », publié dans la *Revue des Deux-Mondes* en septembre 1839 (cet article est repris dans le volume *La querelle du roman-feuilleton – Littérature, presse et politique, un débat précurseur, 1836-1848*, édité par Lise Dumasy, éd. Ellug, Université Stendhal de Grenoble, 1999, p. 25-43, où est reproduit, à la suite de l'article de Sainte-Beuve, l'archive très intéressante du débat, qui comprend, à côté de textes de publicistes, des discours parlementaires, ce qui confirme que la

remise en cause du roman-feuilleton avait débordé la problématique propre à l'esthétique littéraire). Sainte-Beuve aborde l'étude de cette question en se plaçant au point de vue spécifique des auteurs : en se demandant ce qu'ils ont à y perdre et à y gagner, il examine le changement de leur position provoqué par l'expansion d'une forme nouvelle de littérature, à laquelle les journaux assurent une diffusion accrue sous condition que soient infléchies les conditions et les formes de sa composition. Le chocque particulièrement l'incertitude dont, dans le contexte de démocratisation provoqué par cet élargissement, le statut de l'écrivain se trouve affecté à l'intérieur d'un champ littéraire dont les frontières sont brouillées. Il note, sur un ton de ressentiment : « Ce sera de moins en moins un trait distinctif que d'écrire et de se faire imprimer » (in *La querelle du roman-feuilleton*, p. 31) « Tout le monde peut se dire homme de lettre : c'est le titre de qui n'en a point. » (id., p. 39) « De nos jours, le bas fond remonte sans cesse, et devient vite le niveau commun, le reste s'écroulant ou s'abaissant. » (id., p. 43). Il voit dans cette égalisation factice, dont la conséquence est un abaissement du niveau, une tendance dont il pressent le caractère irréversible :

« La chose littéraire (à comprendre particulièrement sous ce nom l'ensemble des productions d'imagination et d'art) semble de plus en plus compromise... Si l'on compte çà et là des exceptions, elles vont comme s'éloignant, s'évanouissant dans un vaste naufrage... La physionomie de l'ensemble domine, le niveau du mauvais gagne et monte. On ne rencontre que de bons esprits qui en sont préoccupés comme d'un débordement. Il semble qu'on n'ait pas affaire à un fâcheux accident, au simple coup de grêle d'une saison moins heureuse, mais à un résultat général tenant à des causes profondes et qui doit plutôt s'augmenter. » (id., p. 26)

Frappe ici la formule : « la physionomie de l'ensemble domine », qui évoque une situation où, le particulier étant devenu une simple exception, minoritaire par rapport à la masse qui l'écrase, les critères qui permettraient de valoriser l'exceptionnalité, c'est-à-dire l'excellence, ont disparu : et dans ces conditions on comprend que la tâche du critique, qui se donne pour fonction de déceler les talents et les réussites en les isolant de l'ensemble du tout-venant, devienne, davantage encore que difficile, vaine, puisque, par un retournement complet, c'est la considération de la masse qui vient au premier plan, en alignant la création sur les intérêts du public qui la consomme et lui impose ses propres normes, des normes qui ne sont plus celles de l'art, ou plus précisément du « grand » art, telles que les critiques professionnels les énoncent et les défendent, mais celles du commerce. Sainte-Beuve impute donc ce retournement à la mercantilisation de l'activité littéraire, qui fait que l'écrivain ne travaille plus pour produire des œuvres belles et reconnues comme telles parce que conformes à une nécessité issue de la littérature même, mais avant tout pour gagner de l'argent, au détriment de la dignité propre de son activité d'écrivain, devenue un moyen en vue de satisfaire des mobiles matériels comme « une émulation effrénée des amours-propres, et un besoin pressant de vivre » (id., p. 27), qu'entreprend de satisfaire la « littérature industrielle », entendons une littérature commerciale alignée sur les besoins de la production industrielle, littérature qui s'est mise servilement aux ordres de la presse, comme Eugène Sue en offrira effectivement l'éclatant témoignage en écrivant trois ans après la diatribe de Sainte-Beuve *Les Mystères de Paris*. Le roman que Balzac a consacré, la même année 1839, à la condition littéraire, *Les illusions perdues*, recoupe en gros le diagnostic de Sainte-Beuve, à ceci près cependant que Balzac, dans la fiction comme dans la vie, ne parvient pas à choisir de manière nettement tranchée entre la récusation de ce nouvel état de fait, qui est à ses yeux un effet, qu'il déplore, de la démocratisation générale de la société repérée au même moment par Tocqueville, et la nécessité de s'y adapter, en élaborant des œuvres de fiction romanesque susceptibles d'être diffusées à un maximum d'exemplaires, et de convenir aux goûts, non plus d'une élite cultivée et réservée, mais du nouveau public en train de se former, dans un contexte où, pour reprendre la formule de Sainte-Beuve, « la physionomie de l'ensemble domine » et où, en conséquence, les goûts doivent être, au sens fort du terme, mélangés, démocratiquement, au détriment de leur diversité : et, pour répondre aux problèmes soulevés

en pratique par cette adaptation qu'il perçoit comme inévitable, il s'engage activement dans le mouvement de défense des écrivains et des artistes, qui a conduit, en 1838, à la création de la *Société des gens de lettre*, dont il assume la direction en 1839, avant d'en démissionner en 1841. Une partie importante de l'article de Sainte-Beuve est consacré à une remise en cause de cette démarche, dont il dénonce les équivoques : cela a-t-il un sens de revendiquer des droits pour les gens de lettres au moment où la notion même de « gens de lettres » a perdu tout contour défini ? Et ramener ces droits sur le plan purement matériel de la propriété dite littéraire qui en effectue une mesure strictement quantitative en les évaluant en espèces sonnantes et trébuchantes, n'est-ce pas les couper de la référence à des critères artistiques idéaux, donc proprement spirituels ou immatériels, ceux que devrait privilégier la littérature pour autant qu'elle se soucie de rester digne de ce nom ? N'est-ce pas faire passer les droits mercantiles de la vente avant les obligations morales de la création ? En s'organisant sur le modèle de n'importe quelle corporation, la littérature cesse d'être une vocation, et devient un métier comme les autres, qui se place à leur suite sous la loi de la majorité, sans tenir compte de l'interrogation soulevée par Sainte-Beuve : « Qu'est-ce que la majorité en littérature ? » (id., p. 39). Sur un ton désenchanté, il constate que l'évolution qui vient de s'amorcer est sans doute irréversible :

« Il faut bien se résigner aux habitudes nouvelles, à l'invasion de la démocratie littéraire comme à l'avènement de toutes les autres démocraties. Peu importe que cela paraisse plus criant en littérature. » (id., p.31)

Mais il n'en entend pas moins préserver un esprit de résistance critique à l'égard de cette vague montante dont, avec une amère lucidité, il perçoit les effets dévastateurs :

« Deux littératures coexistent dans une proportion bien inégale et coexisteront de plus en plus, mêlées entre elles comme le bien et le mal en ce monde, confondues jusqu'au jour du jugement : tâchons d'avancer et de mûrir ce jugement en dégagant la bonne et en limitant l'autre avec fermeté. » (id., p. 43 ; ce sont les dernières lignes de l'article)

Sainte-Beuve fait ainsi prévaloir une dimension négative de la critique, à laquelle il assigne pour fonction de limiter le mal en le dénonçant : il se trouve, hélas, que, dans les faits, il a été amené à « critiquer », au sens où il l'entendait, c'est-à-dire à rejeter, des auteurs comme Balzac, Nerval, Hugo, et plus tard Baudelaire et Flaubert, dans lesquels, avec une étroitesse de vue qui confond aujourd'hui, il s'est refusé à voir des représentants de la littérature qu'il considérait, non sans préjugés et sans une dose de mauvaise foi, comme étant « la bonne », et dont il s'était fixé pour mission, en bon gardien des Lettres et de leurs privilèges sacrés, de maintenir la tradition, ce qui témoigne de sa considérable cécité d'expert patenté de la littérature du passé, de la littérature faite, sur laquelle peut être porté un regard rétrospectif, à l'égard de la littérature vivante, de la littérature en train de se faire, magma en fusion dans l'effervescence duquel il ne décelait que les signes d'une confusion à ses yeux funeste.

Étaient par là même entraperçus les problèmes concernant ce qui s'est appelé beaucoup plus tard la paralittérature, nébuleuse aux contours mal définis, qui rassemble en vrac les aspects de la production littéraire ne disposant pas de la légitimité reconnue à la littérature officielle et en contestant implicitement les valeurs : on y retrouvera ensuite, à côté du roman-feuilleton, dont il est l'un des rejetons, le roman policier, forme de fiction appuyée sur le principe de l'énigme et du mystère, et soulevant à sa manière de grandes questions humaines comme celles du bien et du mal, de la justice immanente, de l'expiation et de la rédemption, questions censées intéresser tout un chacun, et donc susceptibles de donner leur thème à des œuvres réputées faciles, destinées à la lecture courante. La notion de paralittérature, accréditée depuis qu'y a été consacrée en 1967 une rencontre à Cérisy (cf. les *Entretiens sur la paralittérature*, éd. Plon, 1970), reproduit toutes les ambiguïtés attachées à celle de culture populaire, qui désigne à la fois des modes d'expression issus du peuple et spontanément conformes à ses aspirations, du moins en principe, et d'autres formes, dont le

peuple constitue la matière mais non à proprement parler le sujet véritable, ou encore des créations fictionnelles destinées au peuple afin de lui transmettre, voire de lui imposer, une certaine image préfabriquée de lui-même, image élaborée en dehors de lui et éventuellement contre lui, dans une intention dépréciative, n'hésitant pas à l'occasion à user de la caricature. Ceci n'empêche d'ailleurs que ce chantier atypique et en apparence anémique, encore qu'il soit lui-même soumis à des règles qui sont d'autres règles que celles de l'art, chantier dans lequel toutes les contradictions de la société se trouvent projetées et reproduites, soit un véritable lieu d'innovation et de création, une création qui a précisément trouvé dans ces contradictions, entre ordre et chaos, une incitation dynamique, un moteur, comme en témoigne précisément le genre du roman-feuilleton dans la forme mi-improvisée mi-savante que Sue lui a donnée, qui joue constamment de telles ambiguïtés, en débordant les clivages perpétués par l'autre littérature, celle qui s'adresse à des publics nettement ciblés, et s'interdit en conséquence les changements de registre dont use et abuse la dite paralittérature : c'est cette dimension novatrice qui explique, pour ne citer que ces seuls exemples, que les surréalistes aient déclaré s'enthousiasmer à la lecture de *Fantômas*, ou Sartre à celle des romans de Zévaco, ouvrages dans lesquels ils prétendaient retrouver certains de leurs intérêts profonds. On peut donc être d'accord avec Lise Quéffelec lorsqu'elle écrit :

« S'il faut parler de marginalité, c'est bien à contresens que l'on applique le terme au roman-feuilleton populaire – à Dumas, Sue, Ponson du Terrail, Féval, Gaboriau, Montépin, Richebourg, G. Leroux... Eux sont au centre : au centre de la lecture (de tous), au centre de l'idéologie, au centre de l'imaginaire. Ce sont les autres, « les grands » qui, à des degrés divers et selon des modes divers, écrivent dans les marges. C'est chez ces feuilletonistes populaires que s'élabore en lieux communs l'imaginaire d'une époque dans laquelle plongent nos racines vives. » (*Le roman-feuilleton français au XIXe siècle*, PUF/Que sais-je ?, 1989, p. 6)

: À vrai dire, il devient très difficile, dans une telle configuration, de distribuer les positions du centre et de la marge : mode de création instable et décentré, ce qui lui permet du même coup d'intéresser les publics les plus variés, la littérature de grande consommation, où affleurent constamment à même la lettre de ses textes les tensions idéologiques les plus fortes, témoigne de l'existence d'une société faisant une place importante à ce que Habermas appelle « l'espace public », lieu de communication et d'échange où les idées circulent en principe librement, en se confrontant d'une manière qui peut être extrêmement violente, car la démocratie qui ne se soumet pas spontanément à des règles de droit n'est certainement pas un jeu d'enfants, et en inventant au fur et à mesure, non sans prise de risque, leurs règles de combinaison. Ce qui va, après Marx, s'appeler idéologie a sans doute quelque chose à voir avec ce processus à travers lequel se façonne, reprenons les termes employés par Lise Quéffelec, « l'imaginaire d'une époque », un imaginaire déployé à mi-chemin de la réalité et de la fiction, et négociant entre elles un précaire équilibre, dont la forme particulière du roman-feuilleton fournit une représentation exemplaire. De ce point de vue, il faut reconnaître que la littérature, dès lors que son domaine d'intervention s'est élargi, ne s'est pas mise seulement à discourir sur fond d'idéologie, mais, en donnant une parole à l'idéologie, elle a activement contribué à mettre en forme cette parole, donc à configurer le régime mental de l'opinion publique, dont elle n'est donc pas seulement le reflet ou un reflet parmi d'autres. Gramsci, qui s'est beaucoup intéressé à la littérature populaire, remarque dans ses *Cahiers de prison* :

« Le roman-feuilleton remplace (et favorise en même temps) les rêveries de l'homme du peuple, il est un véritable rêve les yeux ouverts. » (cité in A. Gramsci, *Œuvres choisies*, éd. Sociales, 1959, p. 475)

Faire rêver le peuple, en rêvant à sa place, et en orientant par là même ses rêveries dans un certain sens : telle serait donc la fonction assignée à cette modalité de la production littéraire dont la principale finalité est de mettre en forme des représentations collectives qui,

tout en étant imposées, conservent l'allure de libres créations dans lesquelles tout un chacun est appelé démocratiquement à se reconnaître.

C'est précisément dans ce sens que, dans son ouvrage *Classes laborieuses et classes dangereuses* (éd. Plon, 1958), Louis Chevalier rend compte du phénomène très particulier qu'a constitué, en pleine Monarchie de Juillet, donc entre deux révolutions, celles de 1830 et celle de 1848, la publication des *Mystères de Paris*, phénomène simultanément littéraire et politico-social. Ce roman, véritable *work in progress*, dont l'allure s'est peu à peu transformée au cours de sa diffusion sur une période de plus d'une année, avait selon lui répondu au départ à l'intention de dresser, à destination de lecteurs appartenant aux classes supérieures de la société, les gens du beau monde, aristocrates et nouveaux riches qui constituaient le public traditionnel du *Journal des Débats*, un tableau des mœurs et des façons de parler argotiques des classes dangereuses, vues à distance, comme un spectacle de foire qui, à la fois, attise la curiosité et inspire le rejet, attitude nettement exprimée par Sue dans l'avant-propos qu'il a rédigé au moment de la publication de son roman sous forme de livre :

« Nous allons essayer de mettre sous les yeux du lecteur quelques épisodes de la vie d'autres barbares aussi en dehors de la civilisation que les sauvages peuplades si bien peintes par Cooper.... Seulement les barbares dont nous parlons sont au milieu de nous ; nous pouvons les coudoyer en nous aventurant dans les repaires où ils vivent, où ils se rassemblent pour concerter le meurtre, le vol, pour se partager enfin les dépouilles de leurs victimes. » (*Les Mystères de Paris*, éd. Robert Laffont, coll. Bouquins, 1999, p. 31)

La thématique de l'autre sauvage, le sauvage de l'intérieur, appuyée sur la référence lancinante aux Indiens de Femimore Cooper, qui se retrouve également dans *Les paysans* de Balzac, est, au XIXe siècle, un lieu commun de la production écrite où il est question du bas peuple, en vue de faire ressortir l'étrangeté répulsive de ses formes de vie, et éventuellement à susciter à leur égard une vague commisération, dans l'esprit de ce que Sue, également dans son Avant-propos aux *Mystères de Paris*, appelle, d'une formule citée par Marx dans le chapitre 5 de *La Sainte Famille* (trad. fr. E. Cogniot, éd. Sociales, 1972, p. 72), « une curiosité craintive » (en 1854, repassant sur les traces de Sue, Dumas écrira *Les Mohicans de Paris* ; sur le rôle joué par la métaphore du sauvage dans la représentation du peuple, cf. Louis Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses*, Plon, 1958, p. 494-496). La représentation impressionnante, offerte par Sue, qui, dans sa recherche du sensationnel, n'a pas hésité le plus souvent à forcer le trait, des bas-fonds du Paris de l'époque, donc sans le recul historique qui, en 1831, avait accompagné dans *Notre Dame de Paris* la description donnée par Hugo de la Cour des Miracles et avait fait écran à ses aspects les plus terrifiants, a plus que passionné les lecteurs des *Mystères de Paris*, et a déclenché un mouvement collectif d'opinion dont Théophile Gautier, manifestement épaté par la chose, a proposé une évocation assez frappante :

« Tout le monde a dévoré *Les Mystères de Paris*, même les gens qui ne savent pas lire ; ceux-là se les font réciter par quelque portier érudit et de bonne volonté ; les êtres les plus étrangers à toute espèce de littérature connaissent la Goualeuse, la Chourineur, la Chouette, Tortillard et le Maître d'école. Toute la France s'est occupée pendant plus d'un an des aventures du prince Rodolphe, avant de s'occuper de ses propres affaires. Des malades ont attendu pour mourir la fin des *Mystères de Paris* ; le magique « la suite à demain » les entraînait de jour en jour, et la mort comprenait qu'ils ne seraient pas tranquilles dans l'autre monde s'ils ne connaissaient le dénouement de cette bizarre épopée. » (cité par F. Lacassin dans sa préface à l'édition dans la collection Bouquins des *Mystères de Paris*, éd. Robert Laffont, 2005, p. 21)

La « bizarre épopée », bizarre à la fois par les aspects surprenants de son contenu et par le caractère inclassable de sa forme, a donc, lorsqu'elle a commencé à être diffusée, débordé largement le public auquel elle était destinée au départ : au-delà de ceux qui, animés par une « curiosité craintive », regardaient de loin l'étonnant spectacle qui leur était présenté,

elle a aussi intéressé, dans un tout autre esprit, ceux qui se sentaient directement concernés par la nature de ce spectacle, auquel ils participaient eux-mêmes en tant qu'acteurs, et qu'ils se réjouissaient de voir venir au premier plan de l'attention générale, ce qui les réhabilitait personnellement à leurs propres yeux. C'est ainsi que *Les Mystères de Paris* sont devenus un livre du peuple, en ce double sens qu'il y était question des couches populaires de la société et que celles-ci s'en sont emparées comme d'un miroir de leur condition, où elles retrouvaient leurs difficultés et leurs aspirations, et où, tout simplement, elles se sentaient exister pour elles-mêmes et pour les autres :

« Livre du peuple, en effet, parce que, d'une certaine manière, écrit par le peuple, et, d'autre part, reconnu par lui comme étant son livre et imposé à nous comme tel par cet immense succès populaire. » (L. Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses*, p. 515)

Un livre « écrit par le peuple » ? En effet, durant la période de plus d'un an où son roman a été publié par tranches quotidiennes, avec des périodes d'interruption qui, en exaspérant son impatience, maintenaient son public en haleine, Sue a reçu une très abondante correspondance (aujourd'hui conservée à la Bibliothèque de l'Arsenal) de lecteurs de toutes origines sociales, qui non seulement lui témoignaient l'intérêt passionné qu'ils portaient à son oeuvre, mais le suppliaient d'orienter autrement la trajectoire de l'intrigue, celle-ci étant censée se dérouler comme en vrai, et pourrait-on dire en temps réel, au fur et à mesure de la parution des épisodes, ce qui laissait apparemment en suspens la destinée des personnages qui les intéressaient le plus, parce qu'ils s'y reconnaissaient, comme si l'histoire racontée était effectivement la leur : c'est à la suite de ces échanges, - on parlerait aujourd'hui de processus interactif -, que Sue qui était au départ un écrivain bourgeois pour qui le peuple était un objet de contemplation extérieure s'est peu à peu transformé en un porte-parole de ce peuple auquel il avait offert une certaine image de lui-même, en partageant avec le modèle qui l'avait inspirée la responsabilité de l'élaboration de cette image. Le peuple, qu'est-ce à dire ? Justement, selon L. Chevalier, cette masse confuse et oubliée de la population occupant la frontière incertaine entre « classes laborieuses » et « classes dangereuses », exposées les unes à la fatalité de l'exploitation et de la misère et les autres à celle de la délinquance, deux formes finalement corrélatives d'exclusion, dans laquelle tous les parias de la société se trouvaient réunis :

« Livre des classes dangereuses, devenu par la volonté du peuple le livre des classes laborieuses, mais de classes laborieuses qui ont conservé bien des aspects physiques et même moraux de ces classes dangereuses, de mêmes haillons, une même laideur, une même violence et qui se confondent avec elle en une communauté de destin. » (id., p. 516)

Que le public populaire se soit emparé des *Mystères de Paris* et en ait fait « son » livre, ce n'était certainement pas prévu au départ, mais c'était un accident de parcours, du type précisément des rebondissements qui peuvent se produire dans tel ou tel épisode de roman-feuilleton, un coup de théâtre qui a changé la donne sur les deux plans de la production et de la consommation de l'oeuvre, celle-ci présentant ainsi les caractères d'une oeuvre véritablement ouverte, selon un dispositif totalement ignoré de la littérature savante, qui a fait de Sue, ce à quoi rien en apparence ne le destinait, l'écrivain du peuple, porté par la vague d'un « socialisme » encore à la recherche de lui-même : c'est ce qui justifie que le journal ouvrier *La Ruche*, qui a joué un rôle non négligeable dans la formation à Paris d'une conscience prolétarienne, ait réimprimé dans son premier numéro un extrait des *Mystères de Paris* qui avaient d'abord été publiés dans un tout autre contexte ; surtout, c'est ce qui explique que le roman de Sue ait joué un rôle non négligeable dans le développement d'un intérêt pour la question sociale qui est l'une des composantes essentielles de l'esprit de quarante-huit.

Ceci permet de revenir sur l'un des aspects singuliers de ce genre de production fictionnelle à nulle autre pareille que constitue le feuilleton, et qui se retrouve encore dans certaines de ses formes actuelles, comme le feuilleton radiophonique ou télévisuel, dont l'auditeur ou le spectateur se demande jour après jour ce qui va bien pouvoir arriver aux héros de « son » feuilleton » : il a ainsi l'impression de partager leur destinée, dont il suit la trajectoire pas à pas, comme si elle s'improvisait librement sous ses yeux. Le feuilleton met en œuvre, l'exploitant jusqu'à ses dernières conséquences, la formule magique « la suite au prochain numéro », par laquelle est sans cesse, et éventuellement sur un assez long terme, relancé le déroulement d'une narration distendue, disloquée, du fait d'être sans cesse interrompue puis reprise : elle paraît ainsi se projeter en avant d'elle-même et s'inventer au fur et à mesure qu'en avance la communication, dans la perspective propre à une temporalité ouverte, où tout à la limite peut ou pourrait se produire en termes d'événement, temporalité bien différente de celle qui, une fois un livre refermé, paraît enclose entre ses pages où elle a été littéralement imprimée et comprimée, ce qui ôte définitivement la possibilité d'en infléchir les manifestations dans un nouveau sens. De ce fait, semble s'instaurer un passage permanent entre le message transmis par le texte, sous une forme systématiquement morcelée, et un résidu inexprimé qui est renvoyé dans les intervalles muets séparant les successives livraisons, où paraît revenir partiellement, épisodiquement, en surface un processus se poursuivant en continuité par-dessous, dans le secret, en dehors même de ce qui est écrit. C'est ainsi que les consommateurs d'un feuilleton, qui se laissent prendre à sa logique propre, finissent par se persuader que les personnages et les lieux de l'intrigue existent en vrai « dans la vie », où ils pourraient éventuellement les rencontrer, indépendamment même de ce qui en est raconté, ce qui instaure, à même le médium qui en assure la transmission, la page de journal par exemple, les conditions d'un échange réciproque entre la fiction et la réalité qui, au terme de cet échange, finissent par se confondre : c'est comme si le numéro du jour où elles sont publiées donnait des nouvelles du Chourineur, de la Chouette ou du Maître d'école, personnages de la bizarre épopée des *Mystères de Paris*, de la même manière qu'il fait connaître n'importe quel autre événement intéressant, par exemple l'issue d'un engagement militaire, des décisions ministérielles ou les résultats des élections. En lisant le chapitre 8 de *La Sainte Famille*, où Marx paraît à un certain moment s'emballer personnellement pour la destinée de Fleur-de-Marie, comme si celle-ci n'était pas seulement un personnage du roman de Sue mais existait réellement et était même l'une de ses proches, nous verrons qu'en dépit de ses réserves à l'encontre du genre, dans lequel il diagnostique une forme particulièrement nocive d'endoctrinement contre-révolutionnaire, il n'est pas resté lui-même insensible à cet aspect de son fonctionnement, et qu'il est, si on peut dire, entré dans le jeu de la fiction feuilletonesque, qui a fini par le rattraper, tant ses ressorts sont efficaces et imparables.

Autre aspect important de la forme spécifique du roman-feuilleton : à travers elle s'élabore, au fil de sa composition systématiquement hachée, mobile et décentrée, la trame complexe d'une réalité multiple, en réseaux, où se croisent, se rejoignent puis se séparent, des morceaux de vie hétérogènes, surgis momentanément, et peut-être, fortuitement, de l'ombre dans laquelle ils vont bientôt retourner se fondre. Cette réalité en voie permanente de recomposition et de décomposition, sans être à proprement parler illogique, se présente comme étant soumise simultanément à plusieurs logiques : elle est donc à la fois informelle et structurée, et se déploie entre sens et non-sens, sans jamais parvenir à résoudre leur contradiction, sur le modèle d'une histoire qui ne pourrait jamais finir parce que la suite en est incessamment renvoyée « au prochain numéro », comme dans la vie, dont les séquences consistantes, ou du moins perçues comme telles au point de vue particulier qui les découpe, se détachent sur un fond immense d'inachèvement qui en dénonce le peu de réalité. D'où la réversibilité du rapport alors installé entre réalité et fiction : si la fiction, c'est-à-dire ce qui est raconté, paraît se prolonger dans la réalité dont elle ne serait que la partie émergée,



récioproquement la réalité évoquée par le récit se présente comme étant elle-même pénétrée par la fiction dans laquelle elle finit par sombrer. Tout ce qui est fictionnel est réel, tout ce qui est réel est fictionnel : tel serait le dernier mot de la texture ainsi nouée, qui, selon la remarque de Gramsci que nous avons citée, transforme la vie, y compris sous ses aspects collectifs, en une sorte de rêve éveillé, dont il n'y a en conséquence aucun espoir de se réveiller, et où la réalité, comme on dit, dépasse la fiction, à moins que ce ne soit l'inverse. En même temps que le roman tend à serrer au plus près le réel, le réel se présente comme étant en soi romanesque. Présenté de cette manière, mis en forme à l'aide des modalités d'expression improvisées propres au feuilleton, l'imaginaire d'une époque, reprenons à nouveau cette formule, n'est pas seulement l'écume idéale des jours, mais il s'enracine dans les profondeurs démesurées d'où ceux-ci tirent leur matière, c'est-à-dire leur nécessité. On comprend que le journal ait constitué un lieu d'accueil privilégié pour cet imaginaire qu'il a contribué à configurer, au jour le jour, en enregistrant les événements ambigus, sans souci excessif de vraisemblance, dans son cadre à la fois ordonné et provisoire, dont les rubriques combinent lumière et obscurité, et où, le lendemain, tout s'offre à être repris comme à neuf.

Ces remarques générales étant faites à propos des caractères spécifiques de la narration feuilletonesque, venons en à quelques considérations plus précises concernant l'art romanesque de Sue, qui, avec habileté, sans préoccupation excessive du bon goût et de ses règles, et dans une langue de plus en plus relâchée, ce qui lui a été souvent reproché, a donné à cette forme de narration un tour particulièrement frappant. Les deux pôles de cet art, où les effets de contraste tiennent une place importante, sont, d'une part, portée par un esprit de résignation, une sentimentalité philanthropique gonflée jusqu'à l'écoeurement, et, d'autre part, une tendance à l'excentricité qui confine au délire et à la frénésie, d'où se dégage une vague tonalité de protestation, de refus du réel tel qu'il est banalement : de part et d'autre se retrouve un même goût pour ce qui est excessif, caractéristique d'une époque qui est encore celle du romantisme, de ses élans démesurés, de son gigantisme. Les lecteurs de Sue ont pris plaisir à être constamment baladés entre conformisme et non conformisme, et il fallait beaucoup de lucidité critique pour trancher dans la confusion entretenue par un récit maintenu en permanence sous tension, sans souci de la qualité des moyens requis pour que cet effet soit atteint.

Le charme singulier des *Mystères de Paris* tient tout d'abord au fait que, comme leur titre l'indique, ils parlent de choses connotées comme mystérieuses. Qu'est-ce qu'un mystère ? C'est une réalité cachée, secrète, dont la connaissance est en principe réservée à des initiés. Ecrire un roman sur des mystères, c'est du même coup donner pour fonction à celui-ci de mettre en pleine lumière des aspects de la réalité, et plus précisément de la réalité sociale, encore ignorés, à la fois parce que, pour des raisons qui restent à élucider, on a négligé de s'y intéresser, et parce que ceux-ci ont fait l'objet, non seulement d'une omission, mais d'un rejet et ont été frappés d'interdit : c'est faire remonter au jour le fait que l'inconnu est à nos portes, d'autant plus menaçant et dangereux qu'il dissimule sa proche présence sous les oripeaux de l'étrangeté. En effet, le mystère, avant même d'être quelque chose qu'on ne comprend pas, est quelque chose qu'on ne voit pas, et dont l'existence doit en conséquence être décelée pour qu'on puisse ensuite entreprendre d'en percer la signification : se lancer dans l'exploration des mystères de la grande ville, c'est chercher tout ce qu'elle cache dans ses recoins les plus sombres, et qu'elle cache si bien qu'elle arrive même à dissimuler qu'elle le cache. En vue de se documenter au sujet des mystères qu'il se proposait de tirer de l'ombre en tant que mystères, afin de monter ceux-ci en épingle, davantage qu'il ne cherchait à les élucider en remontant à leurs causes objectives au point de vue desquelles ils ne présenteraient plus aucun caractère mystérieux, Eugène Sue, ôtant ses beaux habits d'habitude des salons aristocratiques et de membre du Jockey Club, coiffait la casquette de l'homme du peuple, ce qui lui

permettait de fréquenter sans se faire trop remarquer, au cours de virées qu'il avait élevées au rang de pèlerinages, les bouges dont il envisageait de donner ensuite des descriptions hallucinées : et de même, dans l'histoire qu'il raconte, Rodolphe, le personnage d'origine princière que ses difficultés personnelles ont conduit à s'intéresser aux malheurs du peuple pour pouvoir éventuellement y remédier, en apportant là où il le peut ses secours particuliers et en proposant quelques solutions générales à la grande question du paupérisme, se revêt lui aussi de guenilles d'emprunt afin de pouvoir circuler à sa guise, sans se faire remarquer, dans la réalité urbaine, que, comme s'il disposait du don d'ubiquité, il parcourt dans toutes ses dimensions, en se glissant dans ses moindres interstices, et n'hésitant pas au besoin à se baisser pour regarder par les trous de serrure. Voir sans être vu : telle est la condition pour parvenir à se confronter aux mystères que l'on traque inlassablement, en prenant du même coup le risque d'en voir partout et de fabriquer du mystère à volonté, pour avoir ensuite le plaisir de le décrypter, ce qui est précisément l'un des reproches que Marx fera à Szeliga dans le chapitre 5 de *La Sainte famille*. Faire de la réalité sociale un mystère permanent, ce qui constitue le ressort principal de la fiction imaginée par Sue, c'est aussi détourner l'attention de ce qui se passe devant nous, et, n'ayant rien du tout de mystérieux, crève littéralement les yeux, mais que nous ne voulons pas regarder en face, ce qui supposerait que soit faite, cette fois, la part du réel et de l'imaginaire. *Les Mystères de Paris* ont de fait lancé la vogue du mystère dans la littérature romanesque : après eux, il y a eu, dès 1844, plusieurs séries de *Mystères de Berlin*, puis des *Mystères de Londres* (Féval), plus tard des *Mystères de Marseille* (Zola), au XXe siècle des *Nouveaux mystères de Paris* (Léo Malet) ; Sue a lui-même écrit ensuite *Les Mystères du peuple*, annoncés dans l'avertissement de l'auteur aux lecteurs publié au moment de la parution du dernier épisode des *Mystères de Paris* sous le titre à tous égards pharamineux « Les Mystères du Monde ou histoire universelle de tous les peuples », une épopée historique qui creusait toujours cette même veine, en tirant à nouveau parti du mot magique, « mystère », et en exploitant à fond sa dimension évocatoire. Tout et n'importe quoi à la limite peut être vu sous l'angle du mystère et de la facile poésie qui s'en dégage, ce qui épargne la peine de faire le tri du vrai et du faux, du réel et de l'imaginaire, cette confusion constituant, on l'a vu, le fond de commerce de la littérature feuilletonesque.

La structure éclatée du roman-feuilleton est en effet parfaitement adaptée à la production d'effets de mystère, qu'elle fait proliférer à plaisir, en exploitant les ruptures du récit qui créent en permanence la surprise, sans cesse ressurgie en de nouvelles régions de l'espace social. Le chapitre 14 de la IIIe partie des *Mystères de Paris*, intitulé « Le chemin creux », relate, comme si on y assistait en direct, l'enlèvement, dans un coin sinistre et désert de la banlieue parisienne, de la pauvre Fleur-de-Marie, la vierge souillée que, sans se douter qu'elle était son enfant, fruit de son union morganatique avec la terrible Sara Mac Gregor, Rodolphe avait réussi à arracher au trottoir parisien, enlèvement perpétré par le sinistre trio composé de la Chouette, du Maître d'école et de Tortillard, ce qui replonge à nouveau la malheureuse fille dans la fange où elle croupissait au début de l'histoire ; utilisant l'une des ficelles les plus grosses du genre, l'épisode suivant laisse Fleur-de-Marie à son triste sort et entraîne le lecteur dans une tout autre direction, pour l'intéresser aux malheurs d'une dame du grand monde : ceci fournira l'occasion de le confronter à un autre « mystère » social, celui du mariage aristocratique et des sordides trafics d'intérêt qui lui sont associés, ce qui en fait une autre forme de la prostitution, thème déjà à plusieurs reprises exploité par Balzac à qui Sue a beaucoup emprunté, et qu'il a même largement pillé. L'auteur prend alors personnellement la parole, pour justifier ce changement d'orientation, qui a pour conséquence de priver momentanément son public, ainsi tenu sous le choc, d'informations au sujet de ce qui à ce moment du parcours romanesque le préoccupe le plus, à savoir ce qu'il est ensuite advenu de l'intéressante demoiselle, qui est l'un des personnages les plus touchants et les plus attachants du roman :

« Le lecteur nous excusera d'abandonner une de nos héroïnes dans une situation si critique, situation dont nous dirons plus tard le dénouement.

Les exigences de ce récit multiple, malheureusement trop varié dans son unité, nous forcent incessamment de passer d'un personnage à un autre, afin de faire autant qu'il est en nous, marcher et progresser l'intérêt général de l'œuvre (si toutefois il y a de l'intérêt dans cette œuvre, aussi difficile que consciencieuse et impartiale).

Nous avons encore à suivre quelques-uns des acteurs de ce récit dans ces mansardes où frissonne de froid et de faim une misère timide, résignée, probe et laborieuse...

Dans ces prisons d'hommes et de femmes, prisons souvent coquettes et fleuries, souvent noires et funèbres, mais toujours vastes et écoles de perdition, atmosphère nauséabonde et viciée, où l'innocence s'étiole et se flétrit... sombres pandémoniums où un prévenu peut entrer pur, mais d'où il sort presque toujours corrompu...

Dans ces hôpitaux où le pauvre, traité parfois avec une touchante humanité, regrette aussi parfois le grabat solitaire qu'il trempait de la sueur glacée de la fièvre....

Dans ces mystérieux asiles où la fille séduite et délaissée met au jour, en l'arrosant de larmes amères, l'enfant qu'elle ne doit plus revoir...

Dans ces lieux terribles où la folie touchante, grotesque, stupide, hideuse ou féroce se montre sous des aspects toujours effrayants.... Depuis l'insensé paisible qui rit tristement de ce rire qui fait pleurer... jusqu'au frénétique qui rugit comme une bête féroce en s'accrochant aux grilles de son cabanon.

Nous avons enfin à explorer...

Mais à quoi bon cette trop longue énumération ? Ne devons-nous pas craindre d'effrayer le lecteur ? Il a déjà bien voulu nous faire la grâce de nous suivre en des lieux assez étranges, il hésiterait peut-être à nous accompagner dans de nouvelles pérégrinations.

Ceci dit, passons. » (*Les Mystères de Paris*, éd. Robert Laffont/ collection Bouquins, 2005, p. 385)

On ne cesse en effet de passer de lieu en lieu, l'exploration du mystère n'ayant pas de fin, ce qui ne peut qu'attiser la « curiosité craintive » du lecteur, puisque celui-ci ne dispose que d'informations livrées au compte goutte par un texte bourré systématiquement de points de suspension évoquant un inconnu pullulant que son abondance et son incroyable diversité ne permettent pas de maîtriser et de faire complètement revenir au jour. Lorsque le chapitre 6 de la Ve partie, « Saint-Lazare », donne l'occasion de visiter l'un des « lieux terribles » qui viennent d'être évoqués, les prisons de femme, le romancier prend à nouveau la parole pour se justifier à l'intention de ceux qu'il appelle alors des « lecteurs timorés » :

« 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 de 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 frissonnants 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. » (id., p. 607)

Par-dessus l'épaule des gens du peuple, qu'il fait accéder à la dignité littéraire en assumant le risque de faire baisser le niveau de la pratique écrivante, en composant un mauvais livre au point de vue de l'art, c'est donc l'ensemble des classes aisées que Sue prend à parti, interpelle : il tente d'éveiller chez elles la conscience de la fatalité sociale, en faisant fond sur la mauvaise conscience que provoque la révélation de cette fatalité. Au cours du pathétique épisode qui a pour cadre la mansarde où tente péniblement de survivre la famille de l'artisan Morel, représentant dans le roman des classes laborieuses, le mystère de la misère populaire fait l'objet de l'échange suivant entre Morel et sa femme grabataire :

« Oh ! ces riches, c'est si dur !

Pas plus durs que d'autres, Madeleine. Mais ils ne savent pas, vois-tu, ce que c'est que la misère. Ça naît heureux, ça vit heureux, ça meurt heureux ; à propos de quoi veux-tu que ça pense à nous ? Et puis, je te dis... ils ne savent pas... Comment se feraient-ils une idée des privations des autres ? Ont-ils grand-faim, grande est leur joie, ils n'en dînent que mieux. Fait-il grand froid, tant mieux, ils appellent ça une belle gelée : c'est tout simple ; s'ils sortent à pied, ils rentrent ensuite au coin d'un bon foyer, et la froidure leur fait trouver le feu meilleur ; ils ne peuvent donc pas nous plaindre beaucoup, puisqu'à eux la faim et le froid leur tournent à plaisir. Ils ne savent pas, vois-tu, ils ne savent pas !... A leur place nous ferions comme eux. » (*Les Mystères de Paris*, III, chap. 19, éd. cit., p. 430)

Ce constat d'ignorance est réaffirmé un peu plus loin au cours d'une conversation de Morel avec sa charmante voisine, Rigolette, la grisette qui paraît sortie d'une chanson de Béranger :

« Si les riches savaient ! » (IV, chap. 2, éd. cit., p. 450)

Mais voilà, ils ne savent pas : d'où la nécessité, si on veut que les choses changent, d'éclairer quelque peu leur lanterne, ce qui est le but que s'assigne le romancier, en remettant sous les yeux de son public des mystères qui lui ont trop souvent échappé, parce qu'il n'a jamais pris la peine de les considérer en face. Avec les moyens du bord, sans trop se préoccuper des conventions de l'art, l'auteur assume ainsi une mission qui, selon ses propres termes, est en dernière instance morale, et qui consiste à étaler sous les yeux des riches les mystères du paupérisme, en faisant état, au passage, de l'étonnante bonne volonté de ceux qui en subissent les conséquences sans se révolter, ce qu'ils pourraient très bien faire à tout moment, et alors on aurait beaucoup de mal à les en empêcher :

« Et puis cet artisan, restant si malheureux et si probe auprès de ce trésor [dans son taudis où les siens meurent de faim et de froid, Morel, artisan lapidaire, monte des pierres précieuses qui lui sont confiées et qu'il n'envisage pas une seconde de dérober], ne représente-t-il pas l'immense et formidable majorité des hommes qui, voués à jamais aux privations, mais paisibles, laborieux, résignés, voient chaque jour sans haine et sans envie amère resplendir à leurs yeux la magnificence des riches !

N'est-il pas enfin noble, consolant, de songer que ce n'est pas la force, que ce n'est pas la terreur, mais le bon sens moral qui seul contient ce redoutable océan populaire dont le débordement pourrait engloutir la société tout entière, se jouant de ses lois, de sa puissance, comme la mer en furie se joue des digues et des remparts !

Ne sympathise-t-on pas alors de toutes les forces de son âme et de son esprit avec ces généreuses intelligences qui demandent un peu de place au soleil pour tant d'infortune, tant de courage, tant de résignation ! » (III, chap. 18, éd. cit., p. 422)

Résignés à leur sort, qu'est-ce qui garantit que les gens du peuple vont éternellement le rester et que « l'océan populaire » ne va pas déborder ? Non sans habileté, et peut-être même avec une certaine dose de malice, Sue mêle ici appel aux bons sentiments, la carotte, et menace larvée, le bâton, jouant à la fois sur les deux tableaux, en vue de frapper, d'impressionner, en bon praticien du mystère qui lui fournit directement une prise sur l'esprit public et lui permet de le manipuler ironiquement.

La grande épopée de la misère populaire s'élève alors au niveau du mythe, dont elle récupère la dimension religieuse, qu'elle adapte à ses propres besoins. La trame complexe des *Mystères de Paris*, qui, dans le manuscrit original avaient pour sous-titre « Le convertisseur » (J. L. Bory, *Eugène Sue*, éd. Hachette Littérature, 1962, p. 252), entendons « Le rédempteur »,

est habitée par une thématique dominante d'inspiration fondamentalement religieuse qui est celle de l'expiation et de la rédemption, thématique portée par le héros qui tire derrière lui l'ensemble du récit, Rodolphe, prince de Gérolstein, incarnation de la grande figure du Justicier, représentant ou envoyé de Dieu sur terre, et, pour reprendre les propres termes de sa protégée Fleur-de Marie, alors qu'elle ne sait pas encore qui il est réellement, « quelqu'un qui est bon, grand, puissant, comme Dieu » (V, chap. 9, éd. cit., p. 643), - et elle ajoutera un peu plus tard : « autant vouloir exprimer par des paroles la grandeur de Dieu » (V, chap. 10, éd. cit., p. 654). Ce personnage hautement improbable, à tous points de vues exceptionnel et transcendant, ce dont il tire l'essentiel de ses vertus romanesques, a le pouvoir de réapparaître, avec la vitesse de la lumière, descendu du ciel comme le fera plus tard Batman, à toutes les places de la société, dont il brouille par sa présence les repères usuels, ce qui en fait l'incarnation par excellence du mystère dont, lui, le prince apache, paraît concentrer tous les pouvoirs. Comme si son regard avait la capacité de traverser les murailles, il a la puissance exorbitante de tout voir et de tout faire voir, qu'il exploite en s'installant dans la position d'un voyeur irrésistiblement attiré par l'obscurité dont il habite les replis, non sans une certaine dose de complaisance à l'égard des monstruosité qu'elle est censée recéler, et ceci du haut en bas de la société : car les riches, qui ne savent rien des misères des pauvres, et que les vices de ceux-ci épouvantent, ont aussi leurs misères et leurs vices, non moins effroyables que ceux des déshérités, vices et misères dont la figure sinistre du notaire Jacques Ferrand, si bien vu du clergé, fournit dans *Les Mystères de Paris* la frappante illustration. Si Rodolphe mène efficacement le grand combat du Bien contre le Mal, c'est parce que dans sa personne même Bien et Mal s'affrontent au cours d'une lutte inexpiable qu'il mène en son propre nom, comme un véritable Christ, rédempteur qui prend sur lui tous les péchés du monde et prépare ainsi leur absolution : être quasi surnaturel, il réussit le tour de force d'être en même temps humain trop humain. Sa grande affaire est de prêcher une charité, qu'il pratique sans modération, en vue de se distraire de ses peines privées, ce dont il fait une règle de vie, un remède à tous ses maux, non seulement pour ceux à qui sont distribués, en tout arbitraire, des bienfaits qui leur tombent du ciel, mais aussi, et avant tout, pour celui qui les distribue, en vue de se faire plaisir. C'est ce qu'explique Rodolphe à sa belle amie, Clémence d'Harville, la grande dame mal mariée que ses déboires conjugaux ont conduite au bord de la faute, à qui il présente le fait de faire du bien aux pauvres à la fois comme un moyen de se réhabiliter à ses propres yeux et comme un agréable divertissement :

« - Si vous vous *amusez* comme moi à *jouer* de temps en temps à la Providence, vous avoueriez que certaines bonnes œuvres ont quelquefois tout le piquant d'un roman.

- Je n'avais pas songé, monseigneur, à cette manière d'envisager la charité sous le point de vue *amusant*, dit Clémence en souriant à son tour.

- C'est une découverte que j'ai due à mon horreur de tout ce qui est ennuyeux ; horreur qui m'a été surtout inspirée par mes conférences politiques avec mes ministres. Mais pour en revenir à notre bienfaisance amusante, je n'ai pas, hélas ! la vertu de ces gens désintéressés qui confient à d'autres le soin de placer leurs aumônes. S'il s'agissait simplement d'envoyer un de mes chambellans porter quelques centaines de louis à chaque arrondissement de Paris, j'avoue à ma honte que je ne prendrais pas grand goût à la chose ; tandis que faire le bien comme je l'entends, c'est ce qu'il y a au monde de plus *amusant*. Je tiens à ce mot, parce que, pour moi il dit... tout ce qui plaît, tout ce qui charme, tout ce qui attache... Et vraiment, madame, si vous voulez devenir ma complice dans quelques ténébreuses intrigues de ce genre, vous verriez, je vous le répète, qu'à part même la noblesse de l'action, rien n'est souvent plus curieux, plus attachant, plus attrayant... quelquefois même plus divertissant que ces aventures charitables... Et puis, que de mystères pour cacher son bienfait !... que de précautions à prendre pour n'être pas connu... que d'émotions diverses et puissantes, à la vue de pauvres et bonnes gens qui pleurent de joie en vous voyant ! » (III, chap. 17, « La Charité », éd. cit., p. 415)

Faire le bien comme si on faisait le mal, en s'engageant dans de « ténébreuses intrigues », et en donnant à son action un caractère mystérieux, - le mystère avant toutes choses ! -, tel est le système préconisé par Rodolphe, qui lui permet de concilier la nécessité de remédier aux misères du monde avec le penchant naturel à se donner un maximum de plaisir, auquel il cède sans aucune restriction : vue dans son sens le plus noble, la chose s'appelle payer de sa personne, pour prêcher par l'exemple.

Ceci recoupe un autre thème transversal à l'ensemble du roman, qui est la persistance de l'élan vers le bien à travers toutes les formes spontanées de comportement, y compris celles qui chutent dans les débordements de la violence la plus sauvage : en fournissent l'illustration quelques personnages qui avaient particulièrement passionné les lecteurs, ceux du Chourineur et de la Louve, l'ardente maîtresse de Martial, le « ravageur » de la Seine qui, dans un environnement particulièrement défavorable a su résister à la tentation du crime ; chez eux, l'étincelle humaine n'est pas tout à fait éteinte, et, en dépit de la brutalité de leurs agissements extrêmes, qui défie la moralité courante, les expose à être marginalisés et les fait tomber à l'occasion sous le coup de la loi, ils méritent eux aussi, comme tous les malheureux, d'être sauvés ; en effet, comme se le dit à lui-même dans un élan d'amère lucidité le Maître d'Ecole, l'un des pires malfaiteurs que donnent à voir *Les Mystères de Paris*, « on ne naît pas méchant » (VII, 7, p. 888) ; ; et, comme le suggère un aparté de l'auteur, « un jour, peut-être, la société saura que le mal est une maladie accidentelle et non pas organique » (VII, 15, p. 958). Se dégage de là une ébauche de philosophie de la nature humaine, qui jette un pont entre les élans spontanés de l'instinct, expressions d'un vouloir vivre fondamental et irrépessible, et l'adhésion à des valeurs supérieures comme celles de la justice et du bien : loin de s'opposer frontalement, l'un et l'autre sont parfaitement conciliables, ce dont Sue tire argument pour développer au passage « l'utopie », dont il déclare qu'elle « n'a rien que de consolant » (V, chap. 9, p. 646), d'une société non punitive, cultivant l'intérêt, et éventuellement la jouissance, qu'il peut y avoir à être vertueux, non pour obéir, négativement, sur fond d'interdit, à un impératif extérieur, mais pour se faire, positivement, du bien à soi-même, et se donner du plaisir, comme Rodolphe en donne lui-même l'exemple en faisant la charité par jeu afin de se distraire, donc sans avoir à brimer les tendances profondes de sa nature, auxquelles il laisse libre cours dans un esprit de parfaite permissivité. Etonnamment, cette société utopique reproduit la structure propre à la société disciplinaire, dont Sue décrit par ailleurs les mécanismes avec une extrême précision, mais elle en retourne complètement les procédures : à la surveillance négative exercée par des instances répressives comme la police, elle substitue ce que *Les Mystères de Paris* appellent un « espionnage de la vertu », dont l'inspiration première est attribuée à Napoléon (V, chap. 9, p. 646 ; chap. 13, p. 677) ; cet espionnage, dont les pratiques occultes de Rodolphe, qui se réserve le droit exorbitant de lire dans tous les cœurs, constituent la préfiguration, consisterait à traquer secrètement, non plus les manifestations du mal, dans une perspective sécuritaire, mais celles du bien, ces germes de vertu qui se rencontrent jusque dans les natures les plus frustes et les plus sauvages. La société dont rêve Sue, et dont il expose le mirage à ses lecteurs, c'est une sorte de panoptique inversé, livré entièrement au regard d'une instance salvatrice, transcendante à son fonctionnement, donc essentiellement mystérieuse, qui en exploite la transparence dans une perspective, non d'enfermement, mais d'épanouissement.

C'est par ce biais inattendu, qui maintient un précaire équilibre entre le conventionnel et le bizarre, et fait de la morale un matériau poétique combinant rêve et réalité dans une ambiance de mystère, que le roman de Sue a préparé à sa manière l'état d'esprit qui a généralement prévalu cinq ans plus tard, au cours de la révolution de quarante-huit telle qu'elle s'est déroulée à Paris, avec ses larmoiements, ses excès, ses élans généreux, son vain tapage, qui, après l'écrasement brutal du soulèvement ouvrier au nom des intérêts supérieurs de la République durant les journées de Juin, a finalement débouché, par le jeu du suffrage

universel, sur l'établissement d'une dictature impériale : cet état d'esprit bouillonnant dont Flaubert a ensuite dressé le tableau avec une lucidité non exempte d'une certaine dose de ressentiment, dans un esprit de revanche, pour se punir d'y avoir lui-même cru sur le moment. L'intérêt pour la question sociale et son grand mystère, l'attirance exercée par cette face d'ombre de la réalité dont le discours politique conventionnel diffère l'appréhension, en usant pour cela de tous les moyens dilatoires dont il dispose, comme c'est bête ! Effectivement, *Les mystères de Paris* représentent la promotion d'une littérature systématiquement bête, et abêtissante, qui tire parti de ses complaisances en faveur des clichés les plus immédiatement consommables, en vue de mieux se faire valoir, c'est-à-dire de se vendre à une plus grande échelle, et dans laquelle, peut-on dire, l'idéologie et ses facilités ont pris la place de l'art et de ses hautes exigences : il faut noter cependant que le bloc compact que forment cette bêtise et le pouvoir d'attraction qui lui est attaché est attaqué, de l'intérieur même du discours feuilletonesque, par le grain de désinvolture et de folie qui introduit en lui une brèche et met en suspens ses évidences premières, partagées entre adhésion irraisonnée et esprit d'amusement plus ou moins distancié. On comprend dans ces conditions que Marx, au moment où il se préparait à récupérer la notion d'idéologie, de manière à l'inscrire dans le contexte d'un discours mêlant les références à la philosophie et à la politique, ait pu s'intéresser au roman de Sue, au point de lui consacrer certaines pages les plus mordantes de l'ouvrage polémique qu'il a composé en 1844 avec la collaboration d'Engels, *La Sainte Famille*. La « Sainte Famille », c'est le groupe d'idéologues allemands réunis autour des frères Bauer et de leur organe de presse l'*Allgemeine Literatur-Zeitung*, que Marx et Engels allaient à nouveau prendre pour cible au début de l'année suivante en rédigeant *L'idéologie allemande*, texte demeuré impublié qui allait cependant servir principalement de tremplin à la relance de la notion d'idéologie : mais c'est aussi, plus largement, l'ensemble de ceux qui exploitent ce filon nouvellement découvert, comme Sue, l'écrivain fêru de mystères, qui est parvenu à faire du roman non seulement un véhicule idéologique, assurant la circulation d'une idéologie déjà élaborée sur un autre terrain, mais une machine à faire de l'idéologie, en lui imprimant une certaine forme, qu'il devient alors urgent de décrypter en vue d'en contenir les effets néfastes au point de vue de la praxis révolutionnaire dont, simultanément à celui d'idéologie, Marx est en train, en 1845, de former le concept. C'est pourquoi il vaut la peine de regarder d'un peu près les deux chapitres de *La Sainte Famille* dont *Les Mystères de Paris* fournissent la matière, afin d'y voir plus clair sur la manière dont Marx envisage alors la lutte idéologique, au double sens de la lutte contre l'idéologie et de la lutte dans l'idéologie, c'est-à-dire dans le champ représentationnel très particulier qu'elle constitue, et qui entretient un rapport étroit avec ce qu'on commence à appeler opinion publique, pour désigner un niveau de la réalité sociale qui accède alors à une relative autonomie et devient un acteur à part entière de celle-ci.