

La Douleur: une sensation omniprésente dans les romans-feuilletons du XIXème siècle

Elise Radix

Université Jean Moulin-Lyon 3

A la fin de la première moitié du XIXème siècle, la masse des lecteurs s'est très nettement densifiée en France. Après la période très instable et trouble de la Révolution, apparaît une phase d'alphabétisation. Simultanément se produit l'industrialisation progressive de la production du papier. Il existait déjà alors des écrits destinés au peuple, toute une littérature de colportage, remontant au XVIème siècle. Une littérature où deux constantes se dégageaient: le fantastique et le crime. On s'intéressait aux faits divers et aux contes de fée. *Les Contes* de Perrault ont connu ainsi un grand succès de colportage. La peur et la souffrance, résolues par le merveilleux, faisaient recette. Mais c'est surtout avec la création du roman-feuilleton, ce roman qui paraît par tranches dans les journaux importants comme le sont ceux des précurseurs en la matière, *La Presse* de Girardin et *Le Siècle* de Dutacq, que naît une littérature populaire adressée au plus grand nombre.

Ce nouveau procédé qu'est le feuilleton a véritablement séduit les lecteurs et les lectrices, toutes classes confondues. Le roman populaire se donne alors pour but, comme avant lui la littérature de colportage mais de manière plus large, moins simpliste et moins strictement adressée à la «populace» illettrée, d'amuser, d'effrayer, de faire pleurer ou frémir ses nombreux lecteurs. Il s'agit en premier lieu de faire réagir émotionnellement cet auditoire élargi et tout particulièrement la nouvelle classe sociale émergente sous la monarchie: la bourgeoisie.

Cette nouvelle littérature va se faire l'écho des appréhensions, des angoisses, des fantasmes et obsessions de cette bourgeoisie régnante. Plusieurs thèmes se développent. Celui, récurrent, des «classes dangereuses», du peuple des bas-fonds, que représentent les criminels mais aussi les ouvriers qui leur sont associés de manière péjorative (eux que l'on répartit en deux catégories: les bons et honnêtes travailleurs d'une part, les dépravés et fainéants

d'autre part). Ceux de l'argent¹ et du sexe qui les fascinent et qui jalonnent les récits d'obstacles, provoquent des combats acharnés et conduisent à de déchirantes situations. Conséquemment, comme dans les contes de fée traditionnels, nous retrouvons au centre des romans populaires une opposition entre le Bien et le Mal, entre des héros bienveillants et des créatures diaboliques. Ce combat manichéen est à la source de l'intrigue romanesque et ces récits se délectent des actes de cruauté et de la souffrance qui en découle. Ces scènes de supplice servaient officiellement d'avertissement et de mauvais exemple dans les contes. Bernadette Bricout évoquant cette structure des contes populaires en vient d'ailleurs à émettre une réserve quant à cette «méthode éducative» en se référant à une analyse de Freud, *L'homme au loup* qui dénonce ce type de récit qui participe d'«une pédagogie de la peur»². Ce qui rejoint indirectement le commentaire de Jean Tulard concernant les récits mouvementés que sont les romans populaires, qui deviennent un véritable exutoire et s'apparentent en réalité plutôt à «un moyen de défoulement sadique»³ qu'à un outil moralisateur efficace.

Nous ne pouvons en effet que constater l'exploitation évidente et le succès des tableaux de violence et de souffrance dans ces romans. La sensation de douleur est omniprésente dans la structure narrative et actancielle de ces ouvrages comme nous allons le découvrir en nous appuyant sur l'analyse des romans-feuilletons datant de l'âge d'or de cette nouvelle production littéraire, à savoir ceux d'Alexandre Dumas, d'Eugène Sue, et même de Victor Hugo qui commence l'écriture des *Misères* à cette époque; ce qui nous conduira à considérer avec attention l'instauration d'une esthétique de la douleur particulière à ce genre. Etant associée à une vision manichéenne et moralisatrice du monde, l'expression de la douleur oscille entre beauté et laideur, entre indignation et pitié⁴. Il est donc intéressant d'étudier comment est mise en scène la souffrance infligée et reçue dans ces romans et quelle signification, explicite ou non, on peut lui prêter.

La souffrance est le sentiment le mieux partagé dans ces ouvrages. A la question «qui souffre dans ces romans?» une réponse s'impose: absolument tout le monde. Le lecteur découvre tout d'abord une souffrance «individuelle», celle du personnage principal. Le héros a été en premier lieu une victime innocente avant d'endosser le masque du justicier. Rodolphe, dans

¹ Ellen CONSTANS, «Votre argent m'intéresse», L'argent dans les romans de Paul de Kock», *Romantisme*, Revue du XIX^{ème} siècle, 3^{ème} trimestre 1986, n°53.

² Bernadette BRICOUT, «Le conte», (in) *Encyclopaedia Universalis*, CD-Rom, Universalis 5.

³ Jean TULARD, «Le roman populaire», (in) *Encyclopaedia Universalis*, op.cit.

⁴ Jean-Paul COLIN, «Justice et honneur dans le roman populaire français», (in) *Richesses du Roman Populaire*, Actes du colloque international de Pont à Mousson oct. 1983, publication du Centre de Recherches sur le Roman Populaire, Nancy II, p. 353: Jean-Paul Colin en vient ainsi à parler d'un «christianisme dévoyé et larmoyant (sulpicien?)», d'une littérature d'attendrissement qui joue sur deux ressorts principaux: l'indignation (à l'égard du traître impuni) et la pitié (pour les victimes).

Les Mystères de Paris d'Eugène Sue, a été le jouet d'une femme, allant jusqu'à menacer son père par amour pour elle et est rongé désormais par un sentiment de honte, Edmond Dantès dans *Le Comte de Monte-Cristo* d'Alexandre Dumas est injustement enfermé dans le Château d'If et le sentiment de son innocence est une torture de chaque instant, Jean Valjean, pour sa part, dans *Les Misérables* de Victor Hugo subit une punition excessive en comparaison de son forfait puisqu'il est envoyé au bagne pour avoir dérobé un pain et sa douleur extrême le conduit à la haine.

Vient s'ajouter ensuite une souffrance collective, celle du peuple. Ces ouvrages offrent une peinture effrayante de la misère sociale. La figure de la victime innocente, du souffre-douleur y occupe une place centrale. Il n'est qu'à rappeler les noms, stigmatisés depuis par la douleur dans l'imaginaire populaire, de Fantine et Cosette ou de Fleur de Marie. Les ouvrages d'E.Sue et de V.Hugo se présentaient d'ailleurs à l'époque comme des révélateurs d'un état de fait insupportable qu'il fallait absolument dévoiler aux lecteurs plus aisés qui l'ignoraient. La justification de l'écriture des *Misérables* est sur ce point significative, à savoir la nécessité de dénoncer l'existence d'une «damnation sociale», la possibilité d'une «asphyxie sociale»⁵.

En dernier lieu, le lecteur assiste à la souffrance des bourreaux. Chaque crime est suivi d'une punition. Le responsable de la douleur est puni par une douleur aussi forte que celle qu'il a imposée à autrui. Dans le roman-feuilleton règne la loi du talion. Le comte de Monte-Cristo la revendique clairement:

pour une douleur lente, profonde, infinie, éternelle, je rendrais, s'il était possible, une douleur pareille à celle que l'on m'aurait faite: œil pour œil, dent pour dent.⁶

Et dans *Les Mystères de Paris* nous trouvons un des exemples les plus frappants de cette justice par la douleur. Rodolphe fait expier sa faute à l'horrible Jacques Ferrant en retournant contre lui ses propres vices.

On le voit, le prince se montrait d'une logique inexorable dans la punition qu'il infligeait au notaire.
Luxurieux... il le torturait par la luxure.
Cupide... par la cupidité.
Hypocrite... par l'hypocrisie.⁷

⁵ Victor HUGO, *Les Misérables*, «La Pléiade», Gallimard, rééd. 1997, p. 2.

⁶ Alexandre DUMAS, *Le Comte de Monte-Cristo*, Livre de Poche, Librairie générale française, Paris, 1973: T.I, XXXV, pp. 531-532. (abrégé en *Le C. de M.-C.*)

⁷ Eugène SUE, *Les Mystères de Paris*, Editions complexe, Bruxelles, 1989: T.IV, VIII, 13, p. 167 (abrégé en *L. M. de P.*).

Le rôle, comme la justification, de cette omniprésence de la douleur peut sans doute trouver ses racines dans la constitution même du genre littéraire populaire. Ce sentiment est un des points communs décelable entre différents types d'écrits d'origine populaire tels que les contes, la littérature de colportage, que nous avons déjà évoqués, et par la suite le mélodrame et le roman-feuilleton.

Il apparaît que cette douleur est le point de départ de la révolte du héros et donc de l'intrigue romanesque tout entière des romans-feuilletons. La douleur joue très souvent le rôle de «destinateur», pour reprendre un terme de Greimas, dans le schéma actanciel que l'on peut tracer à partir de leur trame narrative. Elle est à la source de la révolte et de l'engagement du héros dans la voie de la vengeance. C'est ce même élément que nous pouvons déjà remarquer à la base des contes populaires. En ce sens, même si Vladimir Propp dans son célèbre ouvrage, *Morphologie du conte*, n'évoque pas directement la notion même de douleur, il insiste toutefois sur la fonction de l'agresseur toujours présente dans le schéma traditionnel du conte. Ce personnage a essentiellement et uniquement pour fonction dans le récit de faire le mal et de faire souffrir. L'agresseur nuit à sa victime et cette fonction, souligne V. Propp, est «extrêmement importante, car c'est elle qui donne au conte son mouvement. (...) L'intrigue se noue au moment du méfait.»⁸ Et les formes que revêt ce méfait sont très variées, comme nous le retrouvons de manière frappante dans le roman populaire qui présente une large palette d'agressions diverses commises par le personnage type du traître. L'agresseur enlève un être humain, vole, pille, fait subir des dommages corporels, extorque, donne l'ordre de tuer ou accomplit lui-même un meurtre, emprisonne, oblige quelqu'un à l'épouser...⁹ Plus tard, le genre contemporain du roman populaire qu'est le mélodrame classique (qui se développe de 1800 à 1823) offrira lui aussi une exploitation signalée de la douleur. Car pour faire un bon mélodrame il faut nécessairement toujours un tyran et une femme innocente et persécutée, un épisode de prison, des chaînes, des combats...¹⁰ en un mot des souffrances exceptionnelles.

L'écriture populaire se trouve donc intimement liée à cette représentation de la douleur. Ce sentiment qui est exprimé de différentes manières (expression faciale, posture du corps, évanouissements, cris...) induit une réaction d'aide et d'assistance automatique. Il s'agit d'un type de communication verbal et corporel qui est universel et qui fait intervenir à corrélativement les notions de justice et d'injustice. La douleur est d'autant plus pathétique qu'elle semble injustement infligée et que la victime ne paraît pas mériter un tel acharnement du sort. Mais il faut sans doute aussi songer au

⁸ Vladimir PROPP, *Morphologie du conte* (1928), «Poétique», seuil, Paris, 1973: p. 42.

⁹ *Ibid.*: pp. 43-44.

¹⁰ Jean-Marie THOMASSEAU, *Le Mélodrame*, «Que sais-je», P.U.F., Vendôme, 1984: p. 19.

lien qui s'instaure souvent implicitement entre la douleur et les notions d'initiation et de cohésion sociale. Comme dans les rites d'initiation des sociétés de type archaïque où l'on se fait souffrir volontairement, la souffrance infligée au héros de roman-feuilleton sert d'épreuve et mime symboliquement la maturation du personnage. En outre elle fait la démonstration de son endurance à la souffrance et donc de sa capacité à survivre¹¹. Dumas nous fait assister notamment à la seconde naissance de Dantès pendant sa douloureuse incarcération. Il reproduit très exactement cette scène originelle en nous décrivant Dantès sortant du tunnel creusé par l'abbé Faria —élevé au statut de père spirituel¹². C'est dans l'affliction qu'il accède au savoir.

Aussi face à tant de malheurs, un héros justicier se détache tout d'abord pour les venger, ensuite pour leur trouver un remède (individuel ou collectif par une action personnelle ou un projet utopique de réforme sociale). De la douleur subie naît donc le motif de la vengeance lié à la notion de compensation, de châtement. La vengeance finit par s'ériger en système vindicatoire de même qu'en système narratif efficace, comme le met en évidence Jean-Claude Vareille. C'est un motif qui, dit-il, «illustre parfaitement le fantasme de la pesée et de l'échange monétaire»¹³ et qui de ce fait favorise les suites. Il y a toujours un coup à rendre. On recherche constamment un équilibre, «une action annonce immanquablement une réaction, un bien un mal et inversement.»¹⁴ Le rythme narratif est alors structuré selon l'alternance méfait/réparation, gain/perte et, l'un n'allant jamais sans l'autre, ce principe sert d'annonce romanesque¹⁵. Ainsi dans le roman populaire, l'équivalence obligatoire est autant liée au genre feuilletonesque qu'à une conception de la justice¹⁶. La mise en scène de la douleur se révèle être un élément moteur de l'écriture feuilletonesque, comme elle l'était originellement dans la structure du conte et dans celui du mélodrame.

La douleur étant un sentiment dominant voire hypertrophié dans les romans-feuilletons, unanimement ressenti par les protagonistes et même essentiel à la structure profonde du récit, elle demande un traitement spécial, suscite une description minutieuse et variée. Une véritable esthétique de la

¹¹ Georges CATLIN, *Les Indiens d'Amérique du Nord*; introd. et textes rassemblés par Peter Matthiessen, trad. De l'américain par Danièle et Pierre Bondil, A.Michel, Ligugé, 1992: «Dans les sociétés de type archaïque, les rites d'initiation ne sont pas seulement le passage douloureux et obligé de l'adolescence à l'âge adulte. Ils sont aussi l'assurance de la cohésion du groupe, de sa pérennité et de sa force guerrière, et donc de la capacité de survie de la tribu d'appartenance.»

¹² DUMAS, *Le C. de M.-C.*, op.cit.: T.I, XVII, p. 210.

¹³ Jean-Claude VAREILLE, «L'Exclusion, la compensation et le pardon», in *Crime et Châtiment dans le roman populaire de langue française du XIXème siècle*, sous la direction de Jean-Claude Vareille, Actes du colloque international de mai 1992, «Littératures en marge», PULIM, Presses Universitaires de Limoges, Limoges, 1994: p. 71.

¹⁴ *Ibid.*: p. 71.

¹⁵ *Ibid.*: p. 71.

¹⁶ *Ibid.*: p. 75.

douleur s'instaure. Il s'agit alors d'examiner comment ce sentiment est exprimé, dans quelle mesure il est à la source d'une écriture marquée par la laideur et/ou la beauté, la victime étant défigurée ou au contraire transcendée par sa douleur.

Le roman populaire s'appuie essentiellement sur les registres pathétique et mélodramatique. Nous ne pouvons encore une fois qu'établir un parallèle entre ce genre et le mélodrame romantique, ces deux types d'écrits s'étant influencés l'un l'autre. Le mélodrame s'est chargé peu à peu de démesure et d'outrance dans la période romantique en relation étroite avec le développement du roman populaire. Aussi ce qui est à retenir et qui est significatif de la création d'une certaine esthétique «populaire», c'est le fait que le mélodrame, en tant que forme théâtrale, est un spectacle qui joue essentiellement sur l'aspect visuel et donc qui est voué au spectaculaire¹⁷. Il s'agit d'un théâtre d'action et d'acteurs comme l'est aussi essentiellement le roman populaire, roman d'actions, d'aventure et de personnages stéréotypés. Il n'est qu'à observer la création théâtrale et romanesque d'Alexandre Dumas pour voir apparaître des similitudes de procédés et un point de jonction fort dans la mise en scène spectaculaire de la douleur. *Antony*, drame romantique, est à la frontière du mélodrame par l'excessive accumulations de hasards et d'événements étonnants qui conduisent l'intrigue: Adèle, l'héroïne, emportée par des chevaux emballés, frôle la mort mais est miraculeusement sauvée par Antony, les amants se retrouvent ensuite de manière rocambolesque dans une auberge qui possède deux chambres judicieusement reliées par un balcon, et tout se termine sur une scène de torture mentale et de violence extrême: le face à face des deux personnages qui aboutit au meurtre d'Adèle par son amant. Dumas écrira des pages tout aussi émouvantes et surprenantes dans chacun de ses romans-feuilletons en jouant, tout autant qu'au théâtre, sur une tonalité horrifiée, des dialogues ponctués fortement, voire excessivement, de points de suspension, d'exclamation et d'interrogation¹⁸. Le langage de ces deux genres en création joue «uniquement sur les fonctions émotionnelles du langage.» souligne Jean-Marie Thomasseau¹⁹. Cette remarque rejoint en un sens celle de Pierre Bourdieu qui met en évidence ce qui distingue «un goût populaire d'un goût distingué: la force de l'émotion, le sens de la mesure, la dimension du choix, c'est-à-dire la maîtrise de sa sensibilité, de son corps, de ses réactions. L'excessif est populaire, le mesuré est civilisé, distingué»²⁰. Se dessine ici très nettement une esthétique dite populaire qui s'appuie sur

¹⁷ THOMASSEAU, *op.cit.*: p. 111.

¹⁸ DUMAS, *Antony*, «Folio théâtre», Gallimard, Paris, 2002: Acte IV, sc.8 où à une ponctuation abondante s'ajoute le retour régulier des «Oh! mon Dieu!» et *Les Mohicans de Paris*, «Quarto», Gallimard, Paris, 1998: le dialogue des amants évoquant leur suicide est constitué essentiellement de tournures exclamatives, T.I, p. 408.

¹⁹ THOMASSEAU, *op.cit.*: p. 111.

²⁰ Pierre BOURDIEU, *La Distinction*, édition de minuit, Paris, 1979: p. 442.

l'enflure, sur l'omniprésence de l'émotion et de ce fait sur l'expression du sentiment le plus effrayant: la douleur.

Un constat est indéniable: le but de ces romans est de faire pleurer le lecteur, de toucher sa sensibilité, de parler plus à ses émotions qu'à son intellect. Nous repérons avec une grande constance les thèmes de la misère sociale (pathos) et de l'amour impossible (mélo).

Le roman populaire a conservé tous les ressorts de la tragédie: admiration pour le héros, la crainte et la pitié pour la victime. Qu'il soit historique, policier ou même sentimental, le roman populaire provoque chez le lecteur des frémissements alternés d'horreur et de compassion. C'est que la violence y est toujours menaçante: violence du crime, mais aussi violence de la vengeance ou du châtement.²¹

Nous pouvons signaler à titre d'illustration deux scènes du dernier roman populaire écrit par Dumas, *Les Mohicans de Paris* qui représente un véritable répertoire de toutes les situations les plus dramatiques et les plus stéréotypées qui soient. En premier lieu le drame amoureux de Carmélite: cette jeune femme abusée par un homme, en vient à se suicider avec son amant pour trouver la paix, mais elle lui survit et n'est plus alors qu'une incarnation de la douleur. En second lieu, le drame amoureux encore de Justin et Mina: cette dernière est enlevée et ne retrouve celui qu'elle aime qu'après que celui-ci ait découvert leur différence d'origine et de fortune et donc l'impossibilité de leur union. Les sentiments douloureux poussés au paroxysme sont au cœur de l'intrigue. Le vocable de la douleur revient constamment ainsi que tout un lexique de la terreur et de la souffrance. L'auteur fait se succéder violemment l'extrême joie et la profonde tristesse. Nous pouvons passer en quelques lignes d'une exclamation heureuse: «Oh! quel bonheur!» à un «dernier cri de douleur.»²² Et l'émotion des lecteurs de l'époque est authentique comme le révèlent leur fidélité au feuilleton ainsi que leurs nombreuses réactions au fil des épisodes. Le phénomène le plus connu de cette réception sentimentale est l'important courrier des lecteurs reçu par Eugène Sue tandis qu'il rédige *Les Mystères de Paris*. Ce courrier dénote une réaction essentiellement émotionnelle. Ayant découvert le triste sort de Fleur de Marie, ils vont tenter, par leurs pressions amicales, d'infléchir sa malheureuse destinée²³.

²¹ René GARGUILO, «Armes blanches pour romans noirs. Les fantômes de la lame sanglante dans le roman populaire du XIX^e siècle.», *Crime et châtement*, op.cit.: p. 83.

²² DUMAS, *Les Mohicans de Paris*, op.cit.: T.I, pp. 206-207.

²³ Francis LACASSIN, *A la Recherche de l'empire caché*, Julliard, Paris, 1991: p. 36-37. Il nous donne un exemple de courrier révélateur de cette émotion, c'est un authentique cri du cœur devant la douleur du personnage romanesque: «Ah! Monsieur Eugène Sue, de grâce ne lessé [sic] pas posséder cette malheureuse enfant par ces misérables, ou votre roman sera immoral. (...) Mettez l'enfant dans un couvent pour expiation.»

La description de la souffrance est bien un des éléments fondamentaux de la réussite du feuilleton en tant que ressort du drame et instigatrice de réaction affective intense. Elle prend d'autant plus d'importance qu'elle se présente en association avec les notions de laideur et de beauté qui ont le pouvoir de susciter ou non l'empathie et entre directement en relation avec la dimension moralisatrice de ces ouvrages. La peinture de la souffrance, parce qu'elle est intrinsèquement liée au beau admirable ou au laid méprisable, a valeur d'exemple: exemple à ne pas suivre ou source d'exemplarité. L'interprétation se fait par le biais de la dégradation ou de la valorisation de l'être en souffrance.

La douleur due à la misère est le plus souvent décrite sur le mode de la disgrâce. La pauvreté est laide et provoque par cette déchéance qu'elle impose à l'homme soit de la pitié quand elle ressemble à une fatalité, soit suscite le dégoût lorsqu'elle se fait malhonnête. D'un côté nous trouvons le malheureux Morel des *Mystères de Paris* qui au milieu de l'horreur du froid, de l'humidité, de la famine, de la maladie qui enlaidit physiquement les siens, adopte un comportement reflétant une telle honnêteté que le héros sera désireux de lui porter secours. Morel, dans la plus grande détresse, taille des diamants et n'a jamais été tenté de les voler. Il incarne le bon ouvrier en qui l'on peut avoir toute confiance, qui n'attend son salut que de son travail et de sa rigueur²⁴; de l'autre la misère sinistre des Thénardier dans *Les Misérables* (roman dont le titre lui-même joue sur cette double acception du mot misérables) ne prend la forme que d'une nuisance.

La douleur physique et morale de la prostituée, autre forme de misère est décrite sur le même mode. La fille de joie est représentée éprouvant une douleur atroce qui l'enlaidit. Elle doit faire pitié et plus encore faire horreur. Son sort doit servir d'exemple, ne doit pas tenter les lectrices mais au contraire les dégoûter, les détourner de toute tentation d'imitation. Fantine et Fleur de Marie illustrent parfaitement cette déchéance exemplaire. Fantine n'est plus qu'un spectre horrible ayant vendu totalement son corps, jusqu'à ses cheveux et ses dents, quant à Fleur de Marie, elle meurt dans le couvent où elle a voulu enterrer sa honte, cacher le stigmate de la prostitution. Aucune d'elles ne pourra être sauvée.

La laideur se retrouve en dernier lieu dans la description des tortures infligées aux méchants. Les traîtres torturés sont encore plus laids qu'ils ne l'étaient déjà. Ils ne suscitent pour leur part aucune compassion. Dans le traitement de leur souffrance, nous pouvons déceler la notion propre à la culture judéo-chrétienne de la douleur. Celle-ci est perçue comme une punition. De même que l'Inquisition prônait la nécessité du rachat par la douleur des tortures, de même les châtiments imposés dans les romans-feuilletons sont d'une extrême violence et sont présentés comme une nécessité. La dou-

²⁴ SUE, L. M. de P., *op.cit.*: T.II, p. 171.

leur est associée à la décision prise par un jugement isolé ou collectif. Elle est la forme que revêt intrinsèquement l'application de la peine, de la sentence. D'où la présence parfois de descriptions horribles. C'est le cas dans *Les Mystères de Paris*, où Eugène Sue offre au lecteur le spectacle de la punition des criminels. Rodolphe, sur décision collégiale, crève les yeux du Maître d'école. Dans ce cas précis, la douleur infligée aboutit à une amélioration morale du coupable. Sue présente l'aspect bénéfique de cette souffrance physique: l'être puni devient meilleur. Pour preuve, le Maître d'école condamné à la cécité, enfermé en lui-même finit par éprouver des remords. C'est cette nuit expiatoire que provoque son aveuglement qui ouvre au coupable «l'horizon sans bornes du repentir».

Cependant, en contraste, la souffrance produit parfois de la beauté; mais à une seule condition: que la douleur soit sanctifiée par l'abnégation ou l'innocence. Dans *Les Mohicans de Paris*, Carmélite, à la suite de la mort de son amant, devient une superbe personnification de la douleur. Elle chante désormais avec une voix au timbre extraordinaire, car «le malheur» est un sérieux maître de musique. Les notes qu'elle émet retentissent «comme le cri de la Douleur elle-même»²⁵.

Mais, évidemment l'on songe surtout au héros des *Misérables* qui est l'incarnation de cette souffrance rédemptrice, lui qui est le symbole de la vertu expiatoire, de l'immanence christique. Jean Valjean meurt sanctifié par sa douleur, par la souffrance née de son sacrifice. Son martyr est extrême mais ne le conduit qu'à plus de grandeur. C'est cette mortification qui le rapproche d'être mythiques incarnant le supplice, la souffrance suprême endurée avec courage comme Prométhée enchaîné, Jésus-Christ sur le mont Golgotha ou Napoléon à Sainte-Hélène²⁶. Lorsque Jean Valjean est au bagné, avant sa rencontre avec Mgr Myriel, Hugo nous le présente sous une forme effrayante, laide. Il devient haineux, bestial dans l'univers carcéral. Il est associé à une «bête féroce» qui ne fonctionne qu'à l'instinct, et le seul son qui sort de sa bouche est un «lugubre rire» qui est «comme un écho du rire du démon»²⁷. En revanche dès qu'il accède à la bonté, sa peine l'embellit visiblement. Sa chevelure qui est devenue blanche en une nuit de douleur extrême, de tempête sous un crâne, le rend beau et respectable aux yeux de tous. Lorsqu'il meurt, sa face elle-même est devenue blanche à la lueur des deux chandeliers sacrés. Cette répartition de la beauté et de la laideur s'appuie ainsi sur un système de valeurs très clairement moralisateur. Nous ne pouvons cependant pas éviter d'évoquer l'ambiguïté qui se manifeste parfois au bout de ce raisonnement et de cette esthétique de la douleur.

²⁵ DUMAS, *Les Mohicans de Paris*, op.cit.: T.I, p. 1381.

²⁶ Il en sera de même pour Gilliatt dans *Les Travailleurs de la mer* qui est un «Job-Prométhée» se sacrifiant.

²⁷ Victor HUGO, *Les Misérables*, op.cit.: 1, 2,7 pp. 97, 98.

Le héros est ambivalent, il se situe entre laideur et beauté. Le justicier fait parfois peur. Il est beau mais d'une beauté étrange car liée à une douleur profonde et secrète. Le justicier a souffert et est marqué par un passé obscur. Il est en ce sens souvent associé à un mort-vivant, à un être surgi du passé d'une beauté tellement singulière qu'il en devient effrayant. Le comte de Monte-Cristo, par exemple, semble sortir tout droit d'une tombe et s'apparente à un vampire. A sa vue, l'un des personnages qui l'approche pense à Lord Rutwen, dans *Le Vampire* de Byron, qui est séduisant, empreint de noblesse, tout en ayant un aspect cadavérique. L'esthétique de la douleur se fait alors expression d'un certain romantisme. Le vengeur est délivré du goût paralysant de la vie et peut ainsi passer de la mélancolie à la vengeance. Réellement double, il est un héros ténébreux qu'on craint autant qu'on l'admire. Nous retrouvons ce même sentiment de peur et de respect face au personnage de Rodolphe qui est lui aussi un homme tout en contrastes: mi ange, mi démon. Il a la beauté de l'«ange sauveur» et la dureté du «vengeur inexorable»²⁸. Il peut être violent jusqu'à la cruauté ce qui le conduit à une apparente monstruosité. Il est tout aussi féroce dans sa vengeance que l'ont été les criminels dans leur forfait. Il passe en l'occurrence aux yeux de ces derniers pour quelqu'un d'inhumain: «c'est un bourreau! un monstre!»²⁹ dit-on dans les bas-fonds.

Le héros du roman-feuilleton dans sa relation à la douleur oscille constamment entre beauté et laideur, entre l'image du sauveur et celle du vengeur. Aussi le dénouement de ces romans-feuilletons met-il en évidence cette contradiction dans la contrepartie donnée à la douleur et rétablit une dernière fois le système compensatoire. Le conte de Monte-Cristo prend peur devant son œuvre qui le dépasse: il a causé la mort d'un enfant. Il ressent donc, en paiement de sa vengeance, une douleur tout aussi forte que celle imposée aux agresseurs. Suite à cela, il prend la décision de se retirer du monde. Pour sa part, Sue qui a imaginé des sanctions impitoyables pour châtier les criminels, nous offre le spectacle final d'un héros lui aussi condamné pour sa faute originelle. C'est parce que nous sommes dans un système qui applique parfaitement la loi du talion que le roman des *Mystères de Paris* se termine sur un renversement complet de toutes les douleurs, sans oublier celles imposées par les auteurs de la réparation: le Chouriner est suriné et Rodolphe parricide voit mourir sa fille.

La représentation de la douleur dans les romans-feuilletons de la première moitié du XIX^{ème} siècle, comme dans les publications populaires qui suivront³⁰, pose véritablement un problème d'interprétation. Apparaissant en association avec la beauté ou la laideur, rejoint-elle pour autant réellement la

²⁸ SUE, *L. M. de P.*, op.cit.: T.II, IV,II, p. 215.

²⁹ ibid: T.I, I, XXI, p. 191, même sentiment T.I, I, XIII, p. 116: «C'est donc le démon!...».

³⁰ La douleur reste un sentiment très exploité dans des séries comme celle de Ponson du Terrail, *Rocambole*, où le héros lui-même —avant sa résurrection— n'hésite pas à infliger la mort à ses ennemis par la lame, le poison ou même la noyade.

notion antique de catharsis, de purgation des passions? S'agit-il d'une douleur toujours exemplaire à visée pédagogique? Certes nous la trouvons justifiée par une morale toute conventionnelle. La douleur subie par les méchants prend une forme repoussante tandis que celle infligée aux bons inspire la compassion. Mais il semble bien plutôt que se dégage de cette exploitation intensive de la douleur une esthétique populaire propre à vendre du feuilleton.

Nous ne pouvons nier l'utilisation d'un réseau d'images quelque peu «racoleuses». Les lecteurs sont attirés par des sensations fortes mises en exergue et favorisant le système de «suite au prochain numéro». Du côté du lecteur, nous trouvons une fascination pour le spectacle de la souffrance. C'est ce que met en valeur Charles Grivel dans son analyse de la «beauté» du crime dans la littérature populaire: «Le crime ne paie pas», dit-on; son spectacle, par contre, oui». Ce critique évoque ces «crimes pour la vue» et ce châtiment qui est un assouvissement³¹. Le meurtre, la mort infligée, brise, de manière virtuelle, le cercle où nous enferme le plus fort des interdits: tu ne tueras point. La douleur, poussée à l'extrême dans ce geste définitif, est associée à un certain voyeurisme sadique. De ce fait, la notion de catharsis est remise en cause: le crime «ne sert pas et son étalage dramatique doit tout (ou presque tout) au désir hyperbolique de dire, de savoir, de voir et d'entendre. D'être là et de subir.»³² La souffrance ultime qui se concrétise dans le meurtre offre un spectacle qui émeut et excite les lecteurs.

Néanmoins, nous ne pouvons pas omettre la dimension sociale que certains auteurs de cet âge d'or du roman-feuilleton ont souhaité donner à leurs récits. Cette souffrance polymorphe et omniprésente débouche parfois sur une dénonciation sincère des injustices sociales, voire la présentation d'une solution utopique à la douleur humaine. Cet élan humaniste et humanitaire est notable dans une œuvre comme celle d'Eugène Sue où apparaissent des sortes de phalanstères, comme la ferme de Bouqueval ou la fabrique idéale de M.Hardy³³ qui illustrent le désir de remettre de l'ordre dans ce chaos social. Nous découvrons en cela une recherche désespérée du bonheur individuel et collectif. Et en définitive, sur le plan symbolique, le héros populaire ne peut-il pas être comparé au Hercule mythique incarnant cette volonté d'éradiquer le mal de la civilisation? Si ce héros est simultanément beau et laid dans son rapport à la douleur, n'est-ce pas parce que, comme Hercule, il est un homme surhumain luttant pour la société contre des êtres néfastes tout en restant teintés d'une certaine bestialité? Il se présente dans l'action vengeresse comme un héros athlétique investi d'une mission quasi divine mais agissant une massue à la main.

³¹ Charles GRIVEL, «De l'Assassinat considéré comme le plus populaire des beaux-arts. (Au point de non-retour de la vision romanesque)», in *Crime et châtiment, op.cit.*: p. 31.

³² *Ibid.*: p. 33.

³³ SUE, *L. M. de P.*, *op.cit.*: T.I, I, X et XI, pp. 89-97 et *Le Juif errant*, «Bouquins», Robert Laffont, Paris, 1983: XIV, VII, p. 713.