

Au seuil de la transgression : l'instance préfacielle dans les mystères urbains

WIGELSWORTH, Amy <<http://orcid.org/0000-0001-6539-6104>>

Available from Sheffield Hallam University Research Archive (SHURA) at:

<https://shura.shu.ac.uk/34802/>

This document is the Published Version [VoR]

Citation:

WIGELSWORTH, Amy (2024). Au seuil de la transgression : l'instance préfacielle dans les mystères urbains. Nouvelle Revue Synergies Canada (18). [Article]

Copyright and re-use policy

See <http://shura.shu.ac.uk/information.html>

Au seuil de la transgression : l'instance préfacielle dans les mystères urbains¹

Amy Wigelsworth
Sheffield Hallam University
Royaume-Uni

La préface est un site paratextuel clé, et d'autant plus quand on a affaire à un corpus dix-neuviémiste. Selon Jacques Noiray, « les préfaces de roman sont, dans l'immense corpus des écrits paratextuels produits au XIX^e siècle, les plus intéressantes » (6). Noiray, comme Herbert S. Gershman avant lui (13-52), associe la richesse de la préface à la nécessité de défendre, promouvoir et légitimer le roman, genre instable et en pleine évolution à ce moment-là. *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue (1842-43), roman-phare de cette époque, offre une préface qui remplit une fonction supplémentaire et expose la complexité de ce type de discours. De nombreux romans qui ont cherché à profiter de son succès ont également proposé des préfaces qui enrichissent significativement le pacte de lecture de ces œuvres. C'est ce que je me propose de montrer en faisant particulièrement référence aux *Mystères de Nancy* de Victor Verneuil (1845), aux *Mystères du vieux Paris* de Pierre Zaccone (1854), aux *Mystères de Constantinople* de Georges Zadès (1862), aux *Mystères de Marseille* d'Émile Zola (1867), aux *Nouveaux Mystères de Paris* d'Aurélien Scholl (1867), aux *Mystères de Lille* de Jean-Baptiste Najiac (1875), aux *Mystères de Nice* de W. de Zybinn (1882-84) et à « Mystère-ville » de Jules Lermine (1904-05).

Le choix du corpus, composé uniquement d'œuvres françaises, parmi la surabondante production internationale mise en évidence par le travail collectif au long cours, coordonné par Marie-Eve Thérénty et Dominique Kalifa (*Les Mystères urbains au XIX^e siècle : circulations, transferts, appropriations*²), reflète mon désir de ne pas nécessairement me concentrer sur les œuvres les plus connues et les plus traitées, afin d'éclairer un autre pan de cette production. Ces textes étaient habituellement publiés d'abord en feuilleton avant d'être compilés sous forme de volumes dans une édition ultérieure, et le rôle joué par ce support matériel s'avère essentiel au fonctionnement de la préface dans ces mystères français.

Mon but sera d'observer les divers phénomènes qui caractérisent ces textes pour démontrer l'ampleur et la variété de ce genre, qui aurait cédé le pas au roman policier au début du vingtième siècle. Je tâcherai également de démontrer comment ces textes illustrent de manière emblématique l'expansion de la culture médiatique des années 1840 aux années 1900, caractérisée par ce que Filippos Katsanos appelle « un sensationnalisme cognitif » (24). La préface des mystères urbains joue sur nos attentes quant aux rôles de l'appareil paratextuel pour différer ou éviter de fournir au lecteur une clé interprétative au texte, de sorte que le motif de l'initiation mis en avant dans le roman s'avère au bout du compte une rhétorique spéculaire. Les préfaces fictionnelles dans ces romans mènent à une confusion entre récit et discours, et servent de défi ludique au lecteur, confronté à la fois au texte et à la ville évoquée par celui-ci. La transgression diégétique trouve ainsi un écho sur le plan paratextuel. Pour structurer mon analyse, je prendrai comme point de départ le constat suivant de Gérard Genette : « [I]es types fonctionnels [de préface] semblent pour l'essentiel déterminés à la fois par des considérations de lieu, de moment, et de nature du destinataire » (199).³ Mon analyse des préfaces des mystères urbains sera donc divisée en trois sections, correspondant à ces considérations : j'aborderai le site de la préface et sa participation à une rhétorique d'initiation, les jeux de délais et de mise en suspens proposés par les préfaces – y compris la préface originale provisoire, qui prie le lecteur de réserver son jugement du texte, la prétention, qui déclare l'absence supposée d'une préface, et la préface ultérieure, écrite après la première parution du texte – et enfin les préfaces fictionnelles.

Une rhétorique d'initiation

Le motif de l'initiation est récurrent dans les mystères urbains, là où, afin d'entrer dans le monde souterrain mystérieux de la ville, les personnages se voient obligés de traverser une sorte de *no man's land* urbain, comme l'explique Matthieu Letourneux :

Dans les récits de « mystères urbains », la rupture ontologique opérée au sein de la ville passe souvent par un tel non-lieu qui, à la façon du tunnel qu'emprunte Alice pour se rendre au pays des

merveilles, correspond à un basculement de la ville réelle à une ville d'une tout autre nature, à laquelle on ne peut accéder que par le roman. (154)

Letourneux évoque nombre de ces « lieux de passage », qui servent de lien entre la « vraie » ville et les bas-fonds fantastiques, tels que le « passage de l'opéra » dans *Les Invisibles de Paris* de Gustave Aimard, tous se caractérisant par l'obscurité et le secret. François Rigolot identifie « l'initiation » aussi et surtout comme l'une des fonctions principales de la préface et nous offre une description de cet espace textuel intermédiaire qui ressemble de façon saisissante aux passages urbains évoqués par Letourneux : « Véritable métaphore architecturale du monument littéraire, [la préface] occupe le seuil de l'édifice intellectuel que le lecteur s'apprête à franchir : vestibule initiatique, lieu de passage, transition nécessaire entre le monde chaotique de la vie extérieure et l'univers réglé de la lecture » (Rigolot 19).

De même, plusieurs commentaires de Letourneux, à la relecture, pourraient facilement s'appliquer au (para)texte aussi bien qu'à la ville. Le contraste entre les mondes respectifs des « initiés » et des « novices » pourrait être assimilé à la séparation ontologique, comblée par la préface, entre le monde du livre et celui du lecteur : « Si cette rue [la rue de la Sourdière, dans *Les Habits noirs* de Paul Féval] est détachée du monde, c'est bien qu'elle figure avant tout un seuil, celui qui sépare le monde des novices (qui restent à la surface de la ville) de celui des initiés (qui pénètrent de l'autre côté) » (Letourneux 154). La préface est ainsi le site par excellence à partir duquel le lecteur est invité à découvrir les mystères de la ville, et ceux du texte. Le lecteur devient un potentiel « initié », intrigué par la perspective du texte à suivre, et invité à se montrer capable de poursuivre sa lecture jusqu'à la fin. Comme le dit Dumas, « Si le lecteur veut *risquer*, avec moi, un pèlerinage vers les jours de ma jeunesse ... » (9).⁴ L'appel de Sue est encore plus catégorique :

Ce début annonce au lecteur qu'il doit assister à de sinistres scènes ; *s'il y consent*, il pénétrera dans des régions horribles, inconnues ... Le lecteur, prévenu de l'excursion que nous lui proposons d'entreprendre parmi les naturels de cette race infernale qui peuple les prisons, les bagnes, et dont le sang rougit les échafauds... *le lecteur voudra peut-être bien nous suivre*. Sans doute cette investigation sera nouvelle pour lui ; *hâtons-nous de l'avertir d'abord que, s'il pose d'abord le pied sur le dernier échelon de l'échelle sociale, à mesure que le récit marchera, l'atmosphère s'épurera de plus en plus*. (31-32)⁵

Cela implique l'idée – qui s'inscrit dans la rhétorique de séduction déployée par l'œuvre – que les lecteurs potentiels ne seront pas tous à la hauteur du défi, et que ceux qui acceptent de poursuivre la lecture feront partie d'une élite privilégiée, jouissant d'une connaissance mystérieuse et ésotérique, tout comme les sociétés secrètes dont les activités occupent une place prépondérante dans beaucoup des mystères.⁶

D'après Genette, la préface originale doit « *retenir et guider* le lecteur en lui expliquant pourquoi et comment il doit lire le texte » (241).⁷ Si la rhétorique d'initiation est certes un moyen efficace de retenir l'attention du lecteur, l'idée de guider la lecture n'est pas sans poser problème. Bien que nous traitions ici du lieu, selon la structure proposée par Genette, nous nous permettons de faire un détour vers des enjeux qui seront au cœur de notre réflexion au sujet du destinataire. Le désir d'imposer une lecture particulière, ou « assurer au texte une bonne lecture » (Genette 200), s'avère controversé au dix-neuvième siècle, faute surtout d'une distinction claire entre littérature et critique à cette époque. Selon Noiray, « [p]endant la majeure partie du XIX^e siècle ... le romancier (Balzac, George Sand, Zola) était son propre commentateur, et la critique journalistique, malgré sa puissance, n'apparaissait aux yeux des écrivains que comme la servante et le faire-valoir de l'œuvre littéraire » (19). Ce brouillage de rôles était pourtant problématique. Henry James, par exemple, tout en faisant l'éloge de Maupassant en tant qu'« artiste », critiquait ses tentatives de « commentaire » dans sa célèbre préface de *Pierre et Jean*, qui a accompagné la parution en volume du roman, publié à Paris par Ollendorff en 1888 :

The first artists, in any line, are doubtless not those whose general ideas about their art are most often on their lips – those who most abound in precept, apology, and formula and can best tell us the reasons and the philosophy of things. We know the first usually by their energetic practice, the constancy with which they apply their principles, and the serenity with which they leave us to hunt for their secret in the illustration, the concrete example. *None the less it often happens that a valid artist utters his mystery, flashes upon us for a moment the light by which he works, shows us the rule by*

which he holds it just that he should be measured. The accident is happiest, I think, when it is soonest over ; the shortest explanations of the products of genius are best, and there is many a creator of living figures whose friends, however full of faith in his inspiration, will do well to pray for him when he sallies forth into the dim wilderness of theory. The doctrine is apt to be so much less inspired than the work, the work is often so much more intelligent than the doctrine. (243-44)⁸

Flaubert, connu pour son refus de préfacier ses ouvrages,⁹ porte un jugement critique similaire sur Zola, dont la préface de *La Fortune des Rougon* est, selon lui, trop révélatrice : « Je n'en blâme que la préface. Selon moi, elle gâte votre œuvre qui est si impartiale et si haute. Vous y dites votre secret, ce qui est trop candide, et vous exprimez votre opinion, chose que, dans ma poétique (à moi), un romancier n'a pas le droit de faire » (Genette 233).¹⁰

Cette notion, d'un artiste qui « déclare son mystère » et révèle ses secrets dans la préface, au détriment du texte qui s'ensuit, est particulièrement intéressante dans le contexte des mystères urbains. L'idée de la préface en tant que « mode d'emploi »¹¹ est sans aucun doute une analogie appropriée dans le contexte de la littérature populaire : celle-ci associe le livre à une marchandise, qui nécessiterait une notice d'utilisation. Néanmoins, la préface constitue une menace évidente à la prémisse du mystère :

Ce que l'œuvre littéraire ... ne peut accomplir que partiellement et souvent de manière oblique ou ambiguë, parce qu'il y a en elle trop d'obstacles à une compréhension directe et totale (une structure trop complexe, une substance trop riche, un langage trop neuf), la préface est censée le réussir. Elle est chargée, à l'origine, de combler le déficit de lisibilité lié à la création littéraire, en apportant au lecteur les éléments indispensables à la bonne interprétation du texte. Elle doit être, d'abord, le mode d'emploi de l'œuvre. (Noiray 8-9)

Il faut pourtant éviter un guide d'interprétation trop exhaustif, soit ce qu'Isler appelle une « organisation intégrale » du texte (162). Bien que le lecteur s'attende à un certain degré d'explication toute faite, la passivité ne doit pas céder le pas à l'ennui. La fiction doit toujours stimuler l'imagination, et « [s]i les stratégies [du texte] mises en place imposent trop clairement au lecteur sa réaction », son imagination se voit « paralysée » (162-63).¹²

Il n'est donc pas surprenant de constater que beaucoup de ces textes se passent complètement de discours préfaciel, s'ouvrant à la place, soit sur un prologue d'exposition – comme dans *Les Mystères du vieux Paris*, *Les Nuits de Paris* et *Les Pieuves de Paris* de Pierre Zaccone – soit sur une ouverture *in medias res ex abrupto* – comme c'est le cas dans la version feuilleton des *Nouveaux Mystères de Paris*, publiée dans *Le Petit Journal* à partir du 12 octobre 1866. Si les mystères à préfaces parviennent tout de même à préserver un sens du mystère, c'est grâce à un recours stratégique et sélectif aux conventions préfacielles. On voit surtout une insistance sur le « pourquoi » – pour en revenir à l'explication que donne Genette des fonctions de la préface originale – plutôt que sur le « comment ».

Il serait inexact d'affirmer que les mystères, en tant que fiction populaire et commerciale, ne requéraient pas l'appui de la critique ; il y avait, en fait, peu de distinction entre la fiction « littéraire » et « populaire » avant le dernier quart du siècle,¹³ et donc les mystères étaient sujets à l'examen critique comme tout ouvrage. Certaines réponses aux critiques dans les préfaces se caractérisent néanmoins par un excès de zèle suspect. Dans sa préface des *Mystères de Nancy*, Victor Verneuil, par exemple, se lance dans une diatribe prolongée contre ses critiques, lors de laquelle il compare la réception de son œuvre à celle du *Tartuffe* et dépeint ses détracteurs en « faux religieux » hypocrites (vi). Plutôt qu'une défense morale et sincère de l'ouvrage, ceci semble être un moyen de souligner le « pourquoi lire » (l'utilité morale de l'ouvrage et la nature traditionnelle du sujet) et ainsi de détourner l'attention du lecteur de la question « comment lire ».

Quand le texte soulève des questions d'interprétation, il fournit rarement des réponses conclusives. Les commentaires au sujet du titre, par exemple, servent le plus souvent à souligner à quel point le texte se démarque des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue, plutôt qu'à fournir une grille de lecture. Genette évoque cette démarche en termes d'« une mise en garde contre les suggestions trompeuses [du titre] » (218). Verneuil, par exemple, rejette de manière catégorique les suppositions des critiques à propos du titre des *Mystères de Nancy*, prétendant qu'il n'avait même pas écrit le texte quand on a annoncé le titre :

ceux qui me jugeaient ainsi si sûrement ne me connaissaient pas plus qu'ils ne pouvaient connaître mon ouvrage qui n'était pas encore commencé ... On annonce un ouvrage qui a un titre inquiétant pour leurs vices ? vite ils aboient, ils crient ou plutôt ils braient que l'auteur est un homme de rien et l'œuvre un pamphlet sentant le cabaret. (VI-VII)

Comme Verneuil, Scholl souligne lui aussi à quel point son ouvrage se distingue de celui de Sue, attribuant ses limitations à des restrictions légales. En effet, la législation adoptée en février 1852 pour restreindre la presse – en imposant le droit de timbre et les avertissements aux journaux opposés au gouvernement – n'a été assouplie qu'en 1870. Scholl décrit ainsi les conséquences de ce cadre légal :

Ce n'est pas une raison simplement commerciale qui nous a fait prendre ce titre lourd à porter : *Nouveaux Mystères de Paris*. Nous n'avons point oublié quelle tâche s'était imposée l'illustre romancier qui est allé mourir dans l'exil, après avoir laissé dans nos librairies cette œuvre imposante qui dit son âme au peuple qu'il aimait ...

Le journal populaire qui a publié les *Nouveaux Mystères de Paris* ne pouvait, faute de timbre, entrer dans la plus petite discussion sociale – et de nos projets, il n'est resté que le cadre.

C'est une série d'aventures que nous offrons au lecteur ; la législation actuelle ne nous a pas permis de faire autre chose dans une feuille littéraire. (1-2)

La préface de Scholl est, de toute évidence, un moyen d'anticiper la critique en reconnaissant la superficialité de son ouvrage avant que les critiques n'en aient l'opportunité, ce qui nous écarte encore brièvement du plan de Genette, en suscitant des questions de « moment », plutôt que de « lieu ». Mais le ton de frustration politique, ajouté à la promesse militante de Scholl à la fin de la préface – « Nous comblerons un jour cette lacune et nous rachèterons notre silence » – sert aussi à piquer la curiosité du lecteur, qui se voit invité à passer le texte au peigne fin pour déceler d'éventuelles tentatives de l'auteur de déjouer les censeurs. Toutes ces fonctions servent toutefois de distraction pour le lecteur à la recherche d'une clé interprétative du texte.

Dans *Les Mystères de Nice* de W. de Zybinn, un recueil de nouvelles et de vignettes décrivant les divers crimes et scandales qui ont lieu dans la ville, la clé interprétative offerte au lecteur se voit invalidée à maintes reprises par le texte. La préface du second volume établit un « contrat de fiction » on ne peut plus clair, en déclarant ceci : « Je tiens à faire observer de nouveau en commençant, que ce nouvel ouvrage, comme le précédent, ne fait allusion à aucune personnalité et ne contient aucun propos contre Nice » (n.pag.). Mais le texte qui s'ensuit lance de nombreux défis ludiques à l'affirmation de la préface. Pour n'en citer que deux exemples, la description d'un vieil homme acariâtre dans « Un type » défie le lecteur à vérifier les propos du récit – « Si vous ne me croyez pas, allez au café où vous le trouverez tous les soirs » (2: 23) – et la conclusion à « La nouvelle Fénélla » affirme elle aussi qu'il s'agit d'une histoire vraie : « Cette histoire tragique a fait, dans le temps, beaucoup de bruit à Nice, et les journaux de la localité en ont longuement parlé, sans cependant donner les détails que vient de lire le lecteur » (2: 81).

Pour en revenir au motif de l'initiation, nous pouvons encore dresser des parallèles entre la ville et le texte, puisque l'initiation dans un cas comme dans l'autre se révèle spécieuse. Comme l'explique Letourneux, l'initiation narrative des mystères s'avère, au bout du compte, décevante :

[C]ette initiation est problématique dans la mesure où le basculement dans un monde de nuit et de mort (celui des catacombes et des bas-fonds), loin de préparer à la révélation d'un savoir ésotérique, constitue *la totalité* de ce savoir ésotérique : ce qu'il s'agit de découvrir, c'est que la ville véritable est faite de nuit, autrement dit, que l'espace intermédiaire nocturne ... constitue en lui-même ce monde auquel il s'agit d'initier [...] ce qu'on découvre, c'est qu'il y a de l'obscurité. (155)

De même, la préface ne fournit pas la véritable clé interprétative à laquelle on pourrait s'attendre, mais devient partie intégrante du mystère même, sert à problématiser, plutôt qu'à démystifier, le texte principal. Comme le dit Derrida, « en affectant de regarder en arrière et de faire retour, on *relance*, on ajoute alors un texte, on complique la scène, on pratique dans le labyrinthe l'ouverture d'une digression supplémentaire,

d'un faux miroir aussi qui en enfonce l'infinité dans une spéculation mimée, c'est-à-dire sans fin » (37). Je me pencherai maintenant sur la création de jeux de délais et de mise en suspens, dans les préfaces originales comme dans les préfaces ultérieures, qui ne sont pas sans produire des effets similaires à ce que je viens de mettre en lumière.

Les jeux de délais

Le moment de parution de la préface est une considération significative dans les mystères urbains. La préface originale provisoire, ou, comme le dit Genette, « ces injonctions à attendre le tout pour juger du fragment » (223), sert à encourager le lecteur à acheter la suite d'un feuilleton. Dans *Les Mystères de Constantinople*, Zadès nous implore ainsi :

Je prie seulement mes lecteurs de ne pas se hâter de me juger, au moins avant la quinzième livraison. Là, mon sujet sera entièrement exposé, tous mes personnages seront mis en scène, toutes mes intrigues à jour, et quoiqu'il faille le dénouement de tout ceci pour être à même de se prononcer définitivement, néanmoins mes lecteurs peuvent se livrer dès lors à des critiques soit d'approbation, soit de..... condamnation. (II)

Verneuil, de même, fait appel aux « personnes qui, après avoir lu [son] prospectus, ont voulu bien [l]'honorer de leur souscription » (IX).

La prétérition, ou « l'art d'écrire une préface en expliquant qu'on ne le fera pas » (Genette 237), est encore un moyen de mettre l'eau à la bouche du lecteur. Les préfaces qui s'en servent nous rappellent une remarque de Barthes, pour qui l'acte de lecture s'apparente à l'acte de regarder un strip-tease, un « décollement progressif » (18) de sens qui sert à aguicher le lecteur. Dans celle de Zadès, par exemple, on peut lire ceci : « Je n'entrerai pas dans les détails concernant mon but, on les trouvera dans le cours de mon récit » (II). En effet, les références à ce que la préface, ou le texte, ne fera pas (mais aurait pu faire bien facilement) fonctionnent de la même manière, reportant la signification et jouant sur « la force de *suspension* du plaisir » (87) pour faire monter le désir. On l'observe dans la préface des *Mystères de Nancy*, dans laquelle Verneuil prétend avoir dissimulé certains détails salaces pour ne pas contrarier les personnes concernées : « j'aurais parfaitement pu faire dévoiler malignement d'autres mystères par Georges, le personnage critique, placé de manière à tout atteindre ; mais sans doute retenu par la crainte de *porter trop de trouble dans les familles* et de faire *répandre trop de larmes...*, je me suis modestement modéré » (IX).

On accorde une importance particulière à la préparation et à l'anticipation ; « désir » plutôt que « plaisir ». Del Lungo note que cette « érotisation » est particulièrement significative au début des textes : « Le commencement est un véritable lieu de perdition, qui envoûte le lecteur par l'irrésistible attraction de l'écriture, par une séduction ineffable, presque de l'ordre de la sensualité » (14). Encore une fois, on peut faire des comparaisons pertinentes entre l'espace paratextuel et l'espace urbain, puisque les nombreuses invitations dans les textes à « percer » ou « pénétrer » les mystères d'une ville féminisée, ont une connotation sexuelle similaire, comme je l'ai déjà remarqué (« Sex and the city »).

Les préfaces ultérieures sont encore un exemple de délai. Genette décrit la préface de la seconde édition d'un ouvrage comme « une occasion pragmatique très spécifique » (177), dont la fonction principale est de fournir une réponse aux réactions publiques et critiques à la publication originale (243). Il fait remarquer que l'édition originale peut s'accompagner, paradoxalement, d'une préface ultérieure, si le roman a d'abord été publié en feuilleton (177). Ainsi, les préfaces des mystères urbains ne sont souvent originales que dans le contexte de la publication en volume. Grâce à la première diffusion publique du texte sous forme de feuilleton, ces préfaces ressemblent souvent à des préfaces ultérieures, en fournissant des réponses directes aux réactions critiques à la version feuilleton. Dans la préface de la seconde édition des *Mystères de Marseille* (1884, reproduite sans numéros de page dans l'édition de 2010 du roman), la fonction de réponse semble fournir un prétexte pour se focaliser sur le « pourquoi » de la préface et ainsi éviter de compromettre le mystère du texte. Zola trouve une manière indirecte de chanter ses propres louanges en tant qu'écrivain, adoptant un ton contrit, afin de mettre en évidence, comme il est d'usage dans la préface, son inaptitude à la tâche. Il laisse entendre qu'il est un écrivain sérieux dont le talent dépasse de loin le « don » de ceux qui produisent en série des œuvres alimentaires : « Cette idée de journaliste n'était pas

plus sotté qu'une autre, et le malheur a été sans doute qu'il ne fût pas tombé sur un fabricant de feuilletons, ayant le don des vastes machines romanesques » (paragr. 2). Ainsi, de manière habile mais discrète, Zola se met dans une position très forte pour répondre à ses détracteurs. Ce positionnement, ainsi que les références dans cette préface à *Thérèse Raquin* (écrit en même temps que *Les Mystères de Marseille*), nous rappelle son dénigrement cinglant de ses critiques, pour qui il se sentait obligé d'« allume[r] une lanterne en plein jour », pour dénoncer leur manque de compréhension, dans la préface de la seconde édition du roman. Il s'adresse à ceux qui l'ont accusé d'avoir voulu détruire toute preuve de ce premier roman médiocre et qui « espéraient y trouver un péché caché, une faute littéraire dont je voudrais effacer la trace » (paragr. 6). Il développe ses réflexions en présentant l'auteur en tant que criminel, à l'aide d'images que l'on s'attendrait à trouver dans le texte même plutôt que dans sa préface. Il rejette, par exemple, « [c]ette idée [qu'il avait] un cadavre à cacher » (paragr. 6) et met l'accent sur sa philosophie d'honnêteté et de transparence en tant qu'écrivain : « J'ai toujours écrit au grand jour, j'ai toujours dit à voix haute ce que je croyais devoir dire, et je n'ai à retirer ni une œuvre ni une opinion ... Je suis d'avis qu'un écrivain doit se donner tout entier au public, sans choisir lui-même parmi ses œuvres, car la plus faible est souvent la plus documentaire sur son talent » (paragr. 7-8).

Zola tient à révéler et à expliquer les épreuves dans son évolution d'écrivain. Cette insistance sur la trajectoire de l'auteur et la genèse du texte puise dans une rhétorique de la révélation, par exemple via l'emploi d'expressions telles qu'« écri[re] au grand jour » et « di[re] à voix haute ». Ce déplacement vers la préface de ce que le lecteur reconnaîtrait comme une rhétorique fictionnelle est une manière d'apaiser le lecteur et de reporter la révélation des mystères qu'il attend vraiment, à savoir ceux de Marseille. La section suivante approfondira ce chevauchement entre le texte et le paratexte, en considérant des exemples de discours préfaciel dans le texte principal ainsi que des exemples de préfaces fictionnelles.

Les préfaces fictionnelles

Comme Genette le fait remarquer, la préface physiquement séparée de son texte primaire est une pratique liée à l'existence du livre (166). Il propose une définition large de la préface, qui comprend les sections de texte intégrées dans le texte fictif primaire mais qui constituent néanmoins clairement un discours préfaciel. Genette explique que cette « pauvreté de la présentation », qui privilégiait la « préface intégrée », était caractéristique de l'ère manuscrite pré-Gutenberg (166-73), mais un minimalisme paratextuel comparable est évident dans de nombreux mystères urbains, textes publiés à l'origine en feuilleton, avant leur publication ultérieure en volume. Pour reprendre l'exemple des *Mystères de Paris*, la première partie du texte, séparée uniquement par un pointillé du reste du texte du *Journal des Débats*, remplit manifestement les mêmes fonctions qu'une préface séparée, notamment en expliquant pourquoi le texte mérite l'attention du lecteur.¹⁴

Là encore, un petit écart du plan de Genette s'impose, pour retourner brièvement à la question du « moment ». Sue anticipe la critique, à la fois quant au sujet et quant à son traitement de celui-ci : « Nous craignons d'abord qu'on ne nous accuse de rechercher des épisodes repoussants, et, une fois même cette licence admise, qu'on ne nous trouve au-dessous de la tâche qu'impose la reproduction fidèle, vigoureuse, hardie, de ces mœurs excentriques » (32). Il anticipe de telles critiques en affirmant la « puissance des contrastes » esthétiques et moraux : « Sous ce point de vue de l'art, il est peut-être bon de reproduire certains caractères, certaines existences, certaines figures, dont les couleurs sombres, énergiques, peut-être même crues, serviront de repoussoir, d'opposition à des scènes d'un tout autre genre » (32).

Tandis que le texte de Sue est un exemple d'un « discours » qui empiète sur un « récit »,¹⁵ une « contamination » similaire se produit dans la direction opposée dans un certain nombre de mystères dotés d'une préface fictionnelle. Dans « *Mystère-ville* », une postface nous apprend que « [l]e manuscrit a été trouvé par un moujik, sur la place Biely Gorod, à Moscou. Il semblait être tombé du ciel » (Lermina 303). De même, la préface des *Mystères de Lille* nous apprend que le texte est un manuscrit trouvé dans le tiroir caché d'un bureau ancien et publié selon les indications laissées par l'auteur. Cette préface pseudo-éditoriale – ce que Genette appelle « la préface auctoriale dénégative » (283) – est incontestablement fictive dès le départ, dans le sens où celle-ci a recours à des éléments paralittéraires stéréotypés, fournissant, par exemple, le détail météorologique dramatique que nous voyons au début de bon nombre des textes primaires :

Arrivé à Lille par l'express de midi quarante-deux, je me dirigeai rapidement vers la demeure d'un client avec lequel j'avais l'espoir de faire une grosse affaire : le temps était lourd et couvert et je me hâtai, pour arriver sans être mouillé. En passant rue Saint-Nicolas, la pluie commença à tomber avec violence, je n'eus que le temps de me réfugier sous une grande porte pour me mettre à l'abri. (Najiac 1-2)

Au dix-huitième siècle, le manuscrit trouvé était un trope tactique qui permettait à l'auteur de nier la responsabilité d'une œuvre, ce qui contribuait à protéger non seulement ledit auteur, mais aussi le roman, un genre qui avait encore du mal à s'affirmer, des accusations d'in vraisemblance et d'immoralité.¹⁶ Mais le topos a très vite été reconnu comme un procédé fictionnel :

tout texte liminaire annonçant un manuscrit trouvé, ou volé, ou sauvé des flammes, était aussitôt perçu comme un signal de la fiction. En d'autres mots, la formule, indéfiniment variée : « J'ai eu la chance de mettre la main sur le document que voici » signifiait pour le lecteur : « Voici un roman dont je suis l'auteur. » À bon entendre, salut. (Angelet 169)

L'emploi de ce procédé littéraire au dix-neuvième siècle était donc résolument réflexif et parodique.¹⁷ La préface des *Mystères de Lille*, en plus de souligner la nature fictionnelle du texte, absout également l'auteur de toute obligation de fournir une clé interprétative au texte, via l'excuse qu'il s'agit d'« un simple document ... sans visée littéraire » (Genette 283), ou en tout cas aucune visée littéraire dont l'éditeur supposé serait avisé. Quoique le lecteur reconnaisse qu'il s'agit d'une ruse commode de la part de l'auteur, il est prêt à prendre part au jeu, pour ne pas compromettre le mystère qu'il attend du texte. La reconnaissance par le lecteur de cette astuce formelle signifie que sa lecture sera prudente et vigilante. Dans un état de doute permanent quant à la fiabilité du texte, le lecteur est également sensibilisé à la prééminence diégétique des mystifications, mensonges et ruses dans le texte à suivre.

Le manuscrit trouvé semble également revêtir une résonance métatextuelle dans la préface de Najiac. La découverte du texte dans le tiroir du bureau serait une allusion à la technique narrative du récit à tiroirs.¹⁸ On pourrait aussi dire que l'épisode fictionnalise le processus de transformation hypertextuelle ; le bureau ressemble à un document palimpsestueux, qu'il faut dépoussiérer et polir pour en révéler la couche cachée. Del Lungo explique particulièrement bien l'attrait de cette image :

C'est un désir irréalisable, un vrai fantasme de l'artiste, que de pouvoir *trouver* l'œuvre achevée et de contourner ainsi le parcours de genèse qui conduit l'idée à la réalisation de l'œuvre d'art. Dans une sorte d'hallucination sensorielle, les paroles de Georges Braque¹⁹ exposent un mouvement de création où l'acte d'enlever se substituerait à celui de mettre, où le tableau se ferait alors, paradoxalement et contre tout précepte, *per via di levare*. Le peintre rêve ici d'épousseter la toile avec ses pinces pour libérer une œuvre cachée mais déjà finie ; de la même façon, l'écrivain pourrait rêver de disséminer d'un souffle, ou d'un coup de crayon, le blanc de la page pour dévoiler ainsi le tracé d'une écriture – l'encre noire des paroles imaginées. (21)

D'où la description évocatrice du bureau dans lequel le manuscrit aurait été découvert, dont l'élégance n'est que partiellement atténuée par ses « nombreuses cicatrices » :

il se distinguait de tout ce qui l'entourait par un style que le temps n'avait pu lui ôter ; ses pieds étaient finement découpés, toutes ses courbes étaient remplies d'harmonie et l'on voyait encore la trace et les restes de bronzes qui avaient dû rehausser sa bonne mine, il était usé, écaillé, meurtri, mais il était facile de reconnaître son origine fastueuse sous les nombreuses cicatrices qui attestaient ses longs services. (Najiac 3)

La prémisse palimpsestueuse de mon corpus est ainsi répliquée en abyme par la préface, qui superpose l'histoire de la découverte du manuscrit à l'histoire du texte primaire (Del Lungo 35). Derrida compare la préface au bloc magique de Freud,²⁰ expliquant que les préfaces sont destinées à être remplacées par les textes qui les suivent : « On a toujours écrit les préfaces semble-t-il ... en vue de leur propre effacement. Parvenu à la limite du *pré-* ... , le trajet doit en son terme s'annuler » (15).²¹ Ici, à l'inverse, c'est la préface, texte de fiction intrigant et relativement long à part entière (la préface de Najiac compte plus de mille mots),

qui menace d'éclipser le texte principal. La description que nous donne Angelet de ce phénomène – « La préface se gonfle démesurément et devient comme l'embryon d'un second roman qui pourrait se développer à l'aise et de façon autonome, au point de parasiter le premier, voire de le dévorer » (171) – nous rappelle l'affirmation de Derrida que « la préface est partout, elle est plus grande que le livre » (73).²² Les frontières entre texte et paratexte, récit et discours, apparaissent de plus en plus arbitraires et indistinctes. Cette confusion formelle du texte et du paratexte semble rendre compte d'un thème important dans les mystères, à savoir les difficultés rencontrées par quiconque tentant de délimiter et de s'appropriier la ville dont les paramètres restent résolument indéterminés et amorphes. Dans *Les Mystères du vieux Paris*, par exemple, le héros Rustique, arrivant à Paris pour la première fois, s'arrête dans une taverne pour demander à quelle distance il se trouve de la capitale, au grand amusement de la foule d'étudiants qui y sont rassemblés :

Voilà près de douze heures que je chevauche sur cette route du diable, sans en pouvoir trouver la fin, – pourrais-tu me dire si Paris est encore loin d'ici ?

Ces paroles étaient à peine achevées qu'un rire homérique circula dans les rangs moqueurs des écoliers.

...

— Monseigneur ne connaît donc pas Paris ?

— C'est la première fois que j'y viens.

— Tout s'explique alors.

— Comment ?

— Vous y êtes.

— A Paris ?

— Non, pas précisément, mais à deux pas de la porte Saint-Jacques, ce qui revient au même. (Zaccone, *Les Mystères du vieux Paris* 1 : 57-59)

Nous retrouvons ici la notion de « sensationnalisme cognitif » (Katsanos 24) que nous avons évoquée en introduction. La confusion de Rustique s'apparente à celle du lecteur, posé au seuil du texte et confronté à un mélange déconcertant de faits et de fiction, de discours et de récit. De telles confusions font écho à l'impulsion alliant sensation et savoir, ainsi que réalité et fiction, évoquée de manière si convaincante par Katsanos, selon qui les mystères urbains « se présentaient comme un ensemble dont les visées cognitives et affectives se trouvaient étroitement liées, voire se confondaient » (399). Les mélanges évoqués par Katsanos servent ainsi à nous rappeler un lectorat, voire toute une culture médiatique, en pleine évolution. Katsanos ne focalise pas son analyse spécifiquement sur les préfaces, mais on constate que le phénomène qu'il décrit s'y déploie de manière particulièrement nette et efficace. En fait, les lieux de transgression étudiés ici rendent possible la mise en place de ce mélange et lui permettent de « fonctionner », c'est-à-dire de faire en sorte que ces visées puissent coexister et s'enrichir dans ces œuvres, dont il est utile de rappeler le succès et la portée.

En conclusion, les préfaces des mystères urbains utilisent diverses méthodes pour éviter d'offrir un mode d'emploi du texte ou pour retarder le moment de donner celui-ci. De même que le processus d'initiation aux bas-fonds de la ville ne se résume à guère plus qu'« une gesticulation à vide » (Letourneux 155), la préface ne fournit pas la clé d'interprétation du texte à laquelle le lecteur pourrait s'attendre, mais plutôt une série d'aperçus prometteurs de ce qui va suivre, ou de récits dramatisés de la genèse du texte : une liste de raisons pour lesquelles on devrait lire le texte, plutôt qu'une explication de comment s'y prendre. Les préfaces fictionnelles sont une autre façon de détourner le lecteur de sa recherche de la clé du texte, ainsi qu'un dispositif formel qui le prépare à d'importantes préoccupations diégétiques. La porosité que l'on observe entre texte et paratexte et la manière dont les deux rivalisent pour attirer notre attention font que

les paramètres du texte deviennent tout aussi difficiles à définir que ceux de la ville elle-même. Aux transgressions diégétiques s'ajoutent donc des transgressions paratextuelles ; la préface va au-delà de ses fonctions typiques au service du récit, et par extension de tout un corpus qui, par conséquent, ne cesse de nous fasciner. De la même manière, la portée de ces phénomènes s'étend au-delà du corpus examiné ici. On voit apparaître une poétique « alliant sensationnalisme débridé et effort constant de vraisemblance », au service d'« un nouveau public élargi ayant à la fois soif de grandes sensations et la volonté de mieux connaître, voire d'agir sur le monde » (Katsanos 400-01). Ces confusions sont annonciatrices de – et préparent le terrain pour – une nouvelle poétique généralisée dans les romans de la deuxième moitié du XIX^e siècle.

Notes

¹ Je tiens à remercier Aude Paul pour son aide avec la traduction de plusieurs sections de cet article, rédigé à l'origine en anglais.

² Dossier publié en 2015 sur le site *Médias 19*, disponible à l'adresse suivante : <https://www.medias19.org/publications/les-mysteres-urbains-au-xixe-siecle-circulations-transferts-appropriations>.

³ Toutes les références à Genette dans cet article renvoient à *Seuils*, sauf indication contraire.

⁴ Je souligne.

⁵ Je souligne.

⁶ Noiray constate un appel similaire à un cercle sélect dans la préface de Stendhal à *Lucien Leuwen* : « le public visé n'est pas l'ensemble des lecteurs possibles, mais une élite choisie, seule capable de sympathie avec l'écrivain. De même l'« éditeur » d'*Oberman* déclare que ces lettres ne sont destinées qu'à des 'adeptes', c'est-à-dire à 'la société éparsée et secrète' des êtres sensibles, 'dont la nature avait fait membre celui qui les écrivit' » (11). Au sujet des sociétés secrètes dans les mystères urbains, voir mon article « Smoke and mirrors: secret societies and self-reflexivity in the *mystères urbains*. »

⁷ Je souligne.

⁸ Je souligne.

⁹ Selon Noiray, « Flaubert ... s'est toujours refusé à écrire la moindre préface, affirmant que le romancier n'avait pas à s'expliquer, encore moins à se disculper. Pour lui, toute intervention est une compromission. L'auteur, installé dans son œuvre comme Dieu dans sa création, 'présent partout et visible nulle part' doit taire ses opinions et garder son secret » (14). Les préfaces pouvaient également aggraver les inquiétudes au sujet de la moralité d'un ouvrage. Bien que *Madame Bovary*, roman sans préface, ait provoqué un procès pour obscénité, Flaubert en a été acquitté ; *Les Fleurs du mal*, en revanche, pourvu de sa préface incendiaire, a mené à des poursuites judiciaires contre Baudelaire, et, surtout, à une condamnation pour « délit d'outrage à la morale publique et aux bonnes mœurs ».

¹⁰ Au sujet du problème du commentaire de l'auteur au vingtième siècle, voir Genette, qui cite la comparaison proposée par Blanchot entre l'écrivain et « le lecteur privilégié, le commentateur principal ou simplement l'auxiliaire zélé qui donne ou impose sa version, résout l'énigme, délivre le secret et interrompt autoritairement ... la chaîne herméneutique, puisqu'il se prétend l'interprète suffisant, premier et dernier » (236-37).

¹¹ C'est le terme employé par Noiray (8-9) et Derrida (68) ; Mitterand quant à lui parle d'« un modèle de ... lecture » (26).

¹² Voir aussi les mises en garde d'Iser contre « l'épuisement » du texte, typique de la « littérature triviale », mais potentiellement « ruineux » pour la littérature (63).

¹³ Comme l'explique Queffélec, les premières critiques du feuilleton doivent être replacées dans le contexte d'une critique plus générale de la littérature romantique (34) ; même suite au développement d'une distinction critique dans les années 1860, c'était encore le roman en général, plutôt que sa hiérarchie interne, qui était la cible d'attaque principale (71-73). La crise du roman, reflétant et perpétuant les pôles « populaires » et « avant-gardistes », n'atteindrait son apogée qu'à la fin du siècle. Voir également Charle, et Bourdieu (203 et 204).

¹⁴ « Un *tapis-franc*, en argot de vol et de meurtre, signifie un estaminet ou un cabaret du plus bas étage. ... à mesure que le récit marchera, l'atmosphère s'épurera de plus en plus » (Sue 31-32). Au sujet de cette préface intégrée clé, ainsi qu'à propos des préfaces d'autres mystères urbains, non abordées dans cet article, voir également Gauthier (204-08).

¹⁵ La distinction, basée sur celle faite par les formalistes russes entre *syuzhet* et *fabula*, est faite par Benveniste et invoquée par Mitterrand (21). Voir aussi Culler (230-34) et « Frontières du récit » de Genette (*Figures II* 61-69). Sur *sujet* et *fabula* selon Todorov, voir également mes discussions dans « *Au seuil des bas-fonds* » et « *Detection in the second degree* ».

¹⁶ Angelet (167-68) et Del Lungo (58) donnent de nombreux exemples de textes qui utilisent ce procédé, dont, dès le Moyen Âge, *Cligès* de Chrétien de Troyes, *Don Quichotte* de Cervantès et une pléthore de romans du dix-huitième siècle, tels que *Robinson Crusoe* et *Moll Flanders* de Defoe, *Jacques le Fataliste* de Diderot, *La Vie de Marianne* de Marivaux et *Pamela* de Richardson.

¹⁷ Cette tendance est à son apogée à la fin du siècle, quand l'« avant-propos » du *Voleur* de Darien se passe des dénis de responsabilité rebattus au profit d'un lien ludique entre crime diégétique et vol littéraire : « *Le livre qu'on va lire, et que je signe, n'est pas de moi ... Ce livre ne m'a point été remis par un ministre, ni confié par un notaire, ni légué par un caissier. Je l'ai volé* » (27). Sur l'emploi réflexif et parodique du manuscrit trouvé, voir aussi Del Lungo (57-58). Notons qu'Angelet constate l'emploi ironique et parodique du manuscrit trouvé même au dix-huitième siècle.

¹⁸ Les allusions diégétiques à cette technique narrative sont fréquentes dans les mystères. Voir également mon article « *Au seuil des bas-fonds* » (250). Sur la métaphore du tiroir dans la littérature en général, voir Bachelard (79-82). Pour un exemple de la métaphore au vingtième siècle, voir *Les tiroirs de l'inconnu* de Marcel Aymé.

¹⁹ Del Lungo fait allusion à *Mon tableau* : « Quand je commence, il me semble que mon tableau est de l'autre côté, seulement couvert de cette poussière blanche, la toile. Il me suffit de l'épousseter. J'ai une petite brosse à dégager le bleu, une autre le vert ou le jaune : mes pinceaux. Lorsque tout est nettoyé, le tableau est fini » (21).

²⁰ Au sujet du rapport du modèle psychanalytique du bloc magique au trope palimpseste, voir Dillon (29).

²¹ Voir également Gleize : « le préfaciel est par définition un discours qui va vers son annulation (l'œuvre), une préface est toujours en trop » (16).

²² Concernant les longues préfaces qui menacent d'éclipser leurs texte(s) primaire(s), voir aussi la discussion de Genette sur « la monumentale 'préface' » écrite par Sartre pour les *Œuvres complètes* de Genet (272).

Bibliographie

- Aimard, Gustave, et Henri Crisafulli. *Les Invisibles de Paris*. 1867. Paris, Roy et Geffroy, 1893.
- Angelet, Christian. « Le topique du manuscrit trouvé. » *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, no. 42, 1990, pp. 165-76.
- Aymé, Marcel. *Les Tiroirs de l'inconnu*. Gallimard, 1960.
- Bachelard, Gaston. *La Poétique de l'espace*. Presses Universitaires de France, 1957.
- Barthes, Roland. *Le Plaisir du texte*. Seuil, 1973.
- Benveniste, Emile. *Problèmes de linguistique générale*. Gallimard, 1966.
- Bourdieu, Pierre. *Les Règles de l'art*. 1992. Seuil, 1998.
- Charle, Christophe. *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme. Roman, théâtre et politique. Essai d'histoire sociale des groupes et des genres littéraires*. Presses de l'École Normale Supérieure, 1979.
- Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics*. Routledge, 1975.
- Darien, Georges. *Le Voleur*. 1897. Édité par Patrick Besnier, Gallimard, 1987.
- Del Lungo, Andrea. *L'Incipit romanesque*. Seuil, 2003.
- Derrida, Jacques. *La Dissémination*. Seuil, 1972.
- Dillon, Sarah. *The Palimpsest*. Continuum, 2007.
- Dumas, Alexandre. *Les Mohicans de Paris*. 1854-59. Gallimard, 1998, 2 vols.
- Gauthier, Nicolas. *Lire la ville, dire le crime. Mise en scène de la criminalité dans les mystères urbains de 1840 à 1860*. Presses Universitaires de Limoges, 2017.
- Genette, Gérard. *Figures II*. Seuil, 1969.
- . *Seuils*. Seuil, 1987.
- Gershman, Herbert S. *Anthologie des préfaces de romans français du XIX^e siècle*. Julliard, 1964.
- Gleize, Jean-Marie. « Manifestes, préfaces : sur quelques aspects du prescriptif. » *Littérature*, no. 39, 1980, pp. 12-16.
- Iser, Wolfgang. *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*. Mardaga, 1985.
- James, Henry. *Partial Portraits*. 1888. Londres, Macmillan and co., 1894.
- Kalifa, Dominique, et Marie-Ève Thérenty (dir.). *Les Mystères urbains au XIX^e siècle : circulations, transferts, appropriations*. *Médias 19*, 2015, www.medias19.org/index.php?id=21316. Consulté le 13 mars 2024.
- Katsanos, Filippou. *La Littérature des mystères. Poétique historique d'un succès médiatique du XIX^e siècle en France, en Grèce et en Grande-Bretagne*. Presses Universitaires de Limoges, 2020.

Lermina, Jules [William Cobb]. « Mystère-ville. » *Journal des voyages et des aventures de terre et de mer*, no. 418-34, 1904-05.

Letourneux, Matthieu. « Paris, terre d'aventures. La construction d'un espace exotique dans les récits de mystères urbains. » *Recherches interdisciplinaires sur les textes modernes*, no. 37 (Le voyage à Paris), 2007, pp. 147-61.

Mitterrand, Henri. *Le Discours du roman*. Presses Universitaires de France, 1980.

Najiac, Jean-Baptiste. *Les Mystères de Lille*. Lille, Mériaux, 1875.

Noiray, Jacques. *Préfaces des romans français du XIX^e siècle. Anthologie*. Librairie Générale Française, 2007.

Queffélec, Lise. *Le Roman-feuilleton français au XIX^e siècle*. Presses Universitaires de France, 1989.

Rigolot, François. « Le Paratexte et l'émergence de la subjectivité littéraire. » *Paratextes : études aux bords du texte*, édité par Mireille Calle-Gruber et Elisabeth Zawisza, L'Harmattan, 2000, pp. 19-40.

Scholl, Aurélien. *Les Nouveaux Mystères de Paris*. Paris, Librairie internationale, 1867. 3 vols.

Sue, Eugène. *Les Mystères de Paris*. 1842-43. Robert Laffont, 1989.

Todorov, Tzvetan. *Poétique de la prose*. Seuil, 1971.

Verneuil, Victor. *Les Mystères de Nancy*. Verdun, Lippmann, 1845.

Wigelsworth, Amy. « Au seuil des bas-fonds : Footnotes in the *mystères urbains*. » *Dix-Neuf*, vol. 16, no. 3, 2012, pp. 243-59.

---. « Detection in the second degree in French urban mystery novels. » *Australasian Journal of Popular Culture*, vol. 3, no. 1, 2014, pp. 19-31, https://doi.org/10.1386/ajpc.3.1.19_1.

---. « Sex and the city : représentations du féminin dans les mystères urbains [également disponible en anglais]. » *Les Mystères urbains au XIX^e siècle : circulations, transferts, appropriations*, sous la direction de Dominique Kalifa et Marie-Ève Thérenty, *Médias 19*, 2015, www.medias19.org/index.php?id=21316

---. « Smoke and mirrors: secret societies and self-reflexivity in the *mystères urbains*. » *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 48, no. 3&4, 2020, pp. 258-75.

Zaccone, Pierre. *Les Mystères du vieux Paris*. Paris, Gabriel Roux et Cassanet, 1854, 3 vols.

---. *Les Nuits de Paris*. Paris, Aux Bureaux de La Livraison illustrée, c. 1875.

---. *Les Pieuvres de Paris*. Paris, F. Roy, 1878.

Zadès, Georges. *Les Mystères de Constantinople, ouvrage illustré, écrit sur les lieux mêmes*. Paris, C. Noblet, 1862.

Zola, Émile. *Les Mystères de Marseille*. 1867. The Book Depository, Dodo Press, 2010.

Zybinn, W. de. *Les Mystères de Nice*. Nice, V.-E. Gauthier, 1882-84, 2 vols.