

À André Milbers

MARC ANGENOT
McGill University, Montréal

LE HÉROS DU ROMAN POPULAIRE

On pourrait penser que le terme de «roman populaire» couvre d'une étiquette commode un immense *tohu-bohu* infralittéraire qui va de la décadence de la littérature de colportage et l'apparition du feuilleton dans le journal (1836) à la vaste production à «65 centimes» des Fayard, Ferenczi et Tallandier florissante jusqu'au Front populaire.

On y distinguerait, en une typologie hâtive, des genres variés, roman d'aventure (Gustave Aimard...), roman policier (Emile Gaboriau...), veine revancharde (*Coeur de Française...*), thrillers avant la lettre, romans des valeurs féminines etc. — Chacun de ces romans est centré sur une série de thèmes et de motifs d'un pathos douteux: mère coupable, innocence persécutée, vengeance préméditée. Il existe pourtant une structure dominante au XIX^e siècle qui est comme le tronc dont sont issus à différentes époques les genres que nous venons d'énumérer. Cette structure narrative est centrée autour d'un héros prométhéen dont l'image fonctionnelle se fixe dès *les Mystères de Paris* d'Eugène Sue (1841-1843).

LE HÉROS PROMÉTHÉEN

Rodolphe de Gérolstein s'est donné pour tâche de «jouer un peu» ici-bas «le rôle de la Providence»¹. Il sera celui «à qui Dieu n'a rien à refuser», selon le mot de Monte-Cristo qui prétend, lui, corriger la volonté divine plutôt que l'imiter: il s'agit désormais de «réparer le tort de la Providence». Ce caractère mystérieux se dresse, bras croisés, contre une société pourrie. Ce sera le héros-type du roman-feuilleton; il traverse la vie en redressant les injustices sociales. «A l'instar de Prométhée», écrit Eugène Sue, il apporte aux hommes la justice et la liberté dérobées à l'empyrée paternaliste de la bonne volonté bourgeoise². «C'est, dira Jules Lermina, un être mystérieux et grand, à la fois justicier du mal et rémunérateur du bien»³. Aidé du «médecin des pauvres» et du «patron philanthrope», intégralement voué à «son

¹ E. Sue, *Les Mystères de Paris*, livre II, ch. 7.

² d^o II, 2 (*Monte-Cristo*, cité par A. Nettement, *Etudes sur le feuilleton-roman*, II 381).

³ J. Lermina, *Le Fils de Monte-Cristo*, 79.

oeuvre de justice et de rédemption», il récompense les bons et punit les méchants et les exploités⁴.

Ce type de Justicier n'apparaît pas en littérature avec *Les Mystères de Paris*. Depuis les chevaliers errants de l'ancien roman jusqu'aux récits plus ou moins mythiques sur les Cartouche et les Mandrin en lutte contre les Fermiers-généraux, il y a ici toute une veine populaire, occultée par les thèmes dominants de la littérature «cultivée». L'ancienne figure du noble-bandit remonte au moins à Robin des Bois. Les chevaliers errants avaient repris vie en France avec la vogue du «gothic novel»⁵. A partir de 1792, dans le mélodrame, les rôles de bandit généreux, de Francs-Juges, les Sainte-Vehme abondent. Le Grandisson de Richardson en est un autre prototype: «Grandisson c'est d'Artagnan... Il n'arrache pas seulement les victimes à leurs persécuteurs, sa mission est aussi de jeter dans l'âme des jeunes libertins les fondements d'une solide conversion»⁶. Le beau ténébreux romantique se fera réformateur social.

Deux parts en effet à son activité: il faut qu'il sache «punir aussi implacablement qu'il sait grandement récompenser»⁷. De quel droit, pourtant, s'arroge-t-il «le droit de faire justice lui-même au mépris des usages et des lois»? Le romancier s'arrangera pour que des circonstances invincibles lui interdisent de s'adresser à la société civile: dès lors, seul pour pouvoir faire régner la justice, tous les coups deviennent permis pour le vengeur individuel.

«Plus fort, plus riche et plus intelligent que le monde entier», pourvu du «don des langues»⁸ le héros du feuilleton ne bute que devant un seul obstacle: l'argent; qu'il soit bandit-généreux ou héritier d'une grande famille, on ne peut se dissimuler que sans argent, il ne pourrait rien. Ainsi la fatalité de l'inégalité de fortune ne cesse d'apparaître derrière les hauts-faits de ces Saint-Georges modernes.

Rodolphe de Gérolstein, sorte de Milord l'Arsouille qui aurait lu Fourier, doté d'une «incroyable puissance de domination» trace pour les générations futures de romanciers la voie que suivront leurs héros: «secourir d'honorables infortunes... poursuivre d'une haine vigoureuse le vice, l'infamie, le crime»⁹. Le marquis de Rio-Santo, de Paul Féval (*Les Mystères de Londres*), est une réplique de Rodolphe. Le comte de Monte-Cristo agit selon le même schéma, «seulement note, toujours

⁴ L. Feuillade, *La nouvelle mission de Judex*, 16.

⁵ Cf. p. ex. Grimoald le Vengeur, dans (Anon.): *Le Château d'Albert ou le Souterrain mystérieux*.

⁶ E. Servais, *Le Genre romanesque en France* (Bruxelles 1922), III, 320. Cf. en Angleterre: *The Avenger* de Th. de Quincey.

⁷ L. Feuillade, *Judex*, 60; cf. «— Qui donc êtes-vous? Judex répondit: — Ce que vous allez être vous même Kerjean... je suis un justicier!!!»; d°, 40. Le justicier toutefois ne voit pas toujours la limite entre justice et sadisme. Le héros d'Eugène Sue s'exclamait déjà: «Certaines vengeances me sont bien chères!» (*Mystères*, I, ch. 12).

⁸ «Rocamboie comprenait donc et parlait parfaitement la langue des Brahmines» (*Roc.*, VIII, 69).

⁹ *Mystères*, I, 12.

pertinement, dit A. Nettement, Rodolphe est mû par un esprit d'expiation, Edmond par un esprit de vengeance¹⁰, et de vengeance personnelle, comme c'est le cas de Raphaël chez Xavier de Montépin (*Les Oiseaux de nuit*). Le problème de la fortune est résolu plus élégamment par Dumas (le trésor de l'abbé Faria) que par Eugène Sue (Rodolphe vit des impôts perçus sur ses sujets de Gérolstein!).

Bientôt on s'efforce de créer des héros qui ne doivent leur victoire sur le Mal qu'à leurs propres mérites: tel sera *le Chiffonnier de Paris* de Félix Pyat, le crocheteur Salvador des *Mchicans de Paris* d'Alexandre Dumas et P. Bocage. Ponson du Terrail avait imaginé Armand de Kergaz, tout pareil à notre prototype: «continuons à faire un peu de bien, à soulager ceux qui souffrent... à punir ceux qui ont attiré sur leurs têtes de justes châtements»¹¹. Ayant malencontreusement fait périr son héros, le feuilletoniste fut obligé de mettre en avant un personnage secondaire, Rocambole, promu au rôle de Génie du Mal, puis par un ultime avatar, dans la *Résurrection de Rocambole*, repentant et désireux de faire le bien (1866). Moins phraseur que Rodolphe, Rocambole incarne habilement l'alliage de «la gouaille parisienne et de la révolte byronnienne»¹².

Georges Mahalin invente «Mademoiselle Monte-Cristo», qui n'a de commun que le nom avec le héros de Dumas. Fortuné du Boisgobey fait agir Marcel dans *Les Mystères du Nouveau Paris*. Il a fait fortune aux Amériques: «Je reviens, dit-il, pour récompenser et pour punir»¹³. Le Docteur Noir, dans les *Mystères du Crime* (Michel Morphy) met sa puissance bénéfique dans la lutte contre l'infâme défrôqué Caudriol. Barnèche, médecin de la *Canaille de Paris* (Turpin de Sansay), poursuit une vengeance criminelle contre la haute classe corrompue de la société parisienne¹⁴. Toutes les oeuvres qui précèdent datent du Second Empire ou des débuts de la 3^e République. On trouverait des dizaines d'exemples plus tardifs.

Le *Judex*, de Louis Feuillade et Arthur Bernède, eut, peu avant la première guerre mondiale, un formidable succès tant comme roman que comme film. Enigmatique héros, drapé dans sa cape noire un peu anachronique, Judex poursuit pendant trois volumes «son oeuvre de justicier», acharné à la perte de l'ignoble banquier Favraux auquel il réserve des supplices moraux particulièrement soignés¹⁵. Un autre encore dans les *Briseurs d'amour* d'H.G. Magog: «René Candier avait mis au service de la cause des humbles et des malheureux non seulement son ardente jeunesse, sa parole chaleureuse, mais jusqu'aux modestes ressources dont il dispo-

¹⁰ Nettement, *Etudes sur le feuilleton-roman*, II, 382.

¹¹ *Le Club des Valets de Coeur*, 10.

¹² R. Messac, *le Detective-Novel*, 474.

¹³ I, 50.

¹⁴ «Il se pencha sur elle et versa dans l'oreille de la jeune femme le plomb fondu... — Encore un membre de cette famille disparu!... ricana-t-il. Maintenant je défie l'univers entier de trouver trace de mort violente sur cette femme!» (*Canaille de Paris*, 90).

¹⁵ *Judex*.

sait»¹⁶. Lord Lister, le roi des criminels, héros d'un fameux sérial, est un voleur bienfaisant: s'il détrouse les riches, s'il «empêche de dormir tous les usuriers et hommes d'affaire véreux», c'est qu'il s'est imposé une lourde tâche. Écoutons-le: «Je suis celui qui, depuis un an, cherche, sous le pseudonyme de Sinclair, à rétablir l'équilibre entre la classe de ceux qui possèdent et celle des meurtres de faim»¹⁷.

Dans l'Anticipation scientifique à ses origines, le héros prométhéen devient véritablement surhumain. Tel est Mathias Sandorf, de Jules Verne, qui ressuscite sous le pseudonyme transparent de Docteur Antékirtt. (Jules Verne dédia son *Mathias Sandorf* à Dumas fils, en souvenir du *Monte-Cristo* de son père). Tel est le Capitaine Nemo, à bien des égards¹⁸. Tel est le savant naturaliste Prosper Bondonnat en lutte comme Cornélius Kramm, chez Gustave Lerouge. Tel encore le mystérieux Nyctalope, héros de Jean de la Hire. Tel enfin Léandre Biche qui met au service du bien ses pouvoirs télépathiques dans le feuilleton des années vingt: *Satanas* (de G. Bernard)¹⁹.

Le héros prométhéen fréquemment reste dans l'ombre. Le romancier retardera son apparition. Nous touchons ici au type du «mystérieux étranger», du «solitaire inconnu». Il se déguise volontiers: «Rocamboles changeait de visage comme nous changeons de blouse, nous autres». Son mode d'être le plus révélateur: seul, sur une hauteur, contemplant l'horizon, les bras croisés sur la poitrine²⁰. Le romancier toutefois ne manque pas de le flanquer d'un «écuyer» comique: Coquentin est à Judex, ce que Murph à Rodolphe de Gérolstein, ce que Sancho Pança à Don Quichotte.

Par une nécessité plus forte que tout vraisemblable romanesque, enfin, le héros prométhéen est immortel. A la fin du récit, il disparaît de la scène du monde: «Est-il mort? Reviendra-t-il?» En fait il n'est jamais tué; du reste Edmond Dantès est un ressuscité, comme l'est le Docteur Antékirtt. Ils ont subi des épreuves qui les placent au-delà de la mort. «Est-ce que Rocamboles peut mourir?» s'étonne un personnage de Ponson du Terrail²¹. On sait que Lucien Goldmann, résumant ici l'essentiel de la *Théorie du roman* de Georges Lukács, définit le roman tel qu'il s'est développé en Europe de Cervantès à nos jours comme le récit ironique d'une quête démoniaque de valeurs authentiques dans une société dégradée. Le roman, donc, exprime l'abîme essentiel qui existe entre l'exigence d'authenticité du héros et la vie empirique qui ne peut que dégrader sa recherche et le dégradant lui-même. Le roman qui domine la période bourgeoise s'achève ainsi par une «conversion» qu'étudie René Girard: le héros abandonne sa recherche fondamentale, ou mieux, l'espoir qu'il

¹⁶ p. 29.

¹⁷ T. I, p. 26.

¹⁸ Cf. *Mathias Sandorf*, éd. orig. p. 273: «En effet, depuis 15 ans, punir et récompenser, telle avait été la pensée constante du Docteur Antékirtt».

¹⁹ Au sous-titre curieux: *Les drames de la TSF humaine*.

²⁰ p. ex. P. Féval, *Les Fils du Diable*, VII, 245, p. 4. *Rocamboles*, t. VIII, 20.

²¹ *Rocamboles*, VIII, p. 20.

possédait d'atteindre son but dans la vie pratique. Il choisit soit la solitude (et ces formes extrêmes de solitude que sont la folie ou la mort), ou bien renonçant à sa quête, retourne au groupe et réduit ses ambitions à ce qui lui apparaît empiriquement réalisable : c'est la forme du *Bildungsroman*. Par un renversement général de la problématique du roman bourgeois, nous voyons apparaître, avec le roman-feuilleton du XIX^e siècle, un roman qui est le récit positif d'une recherche prométhéenne de valeurs authentiques dans une société qui se régénère. Il est superflu de préciser que l'authenticité des dites valeurs constitue un critère interne, déduit de la logique propre de l'oeuvre, non du point de vue critique d'où nous pouvons l'observer. Qui ne souscritait d'une certaine manière à l'âpre critique que Karl Marx fait subir aux *Mystères de Paris* dans *La Sainte Famille*? Mais Marx se place alternativement dans l'oeuvre et en dehors d'elle. En fait, les prétendues valeurs sont données pour authentiques, car si l'on n'accepte pas cet a priori, le roman devient incompréhensible.

On devine aisément que si le roman «bourgeois» est le récit ironique (dit Lukács) de l'inéluctable aliénation, il a pu se développer en marge de l'idéologie dominante et en regard des socialismes utopiques un roman qui fût le récit aliéné de la désaliénation. Le renversement est total. Dans le roman bourgeois, l'auteur, par son «ironie» dépasse (de façon abstraite) le niveau de conscience de son héros et, d'une certaine manière, les limites de sa propre pensée discursive. Dans le roman prométhéen, l'auteur, complice de son héros qui, sans médiateur, est porteur des valeurs authentiques propose une image de l'authenticité limitée par l'horizon de sa propre «conscience possible» («zugerechnetes Bewußtsein»).

Déjà la spéculation morale, chez Eugène Sue empêche de situer clairement l'exploitation de l'homme par l'homme. Ce «mythe de la paternité» que sont *Les Mystères de Paris* est aussi l'image même du paternalisme.

Les successeurs d'Eugène Sue s'empresseront tout d'abord de jeter par-dessus bord les déclamations socialistes. Pourtant si A. Nettement reproche à Sue une glorification indue «de la puissance individuelle de l'homme»²², Sue lui-même n'ignore pas que «celui qui donne doit faire croire à Dieu!»²³. Progressivement, à mesure qu'au cours du XIX^e siècle le journal et le livre deviennent moins dispendieux, le feuilleton populaire «décroche» de plus en plus de la littérature cultivée, et la revendication sociale toujours présente — puisque la structure et les motifs essentiels présents chez Sue restent imités — est noyée sous un pathos baroque, le goût des situations frénétiques et cataclysmiques et le délayage de journaliste²⁴.

²² Nettement, *op. cit.*, II, 377.

²³ Sue, *op. cit.*, I, ch. 12.

²⁴ Cf. A. Gramsci, *Oeuvres choisies*, 4^e partie, 475: «le complexe d'infériorité sociale [du peuple] qui détermine de longues rêveries sur l'idée de vengeance, de punition des coupables, pour les maux qu'on supporte etc.».

BEAUX TÉNÉBREUX ET GÉNIES DU MAL

Le roman noir qui submerge la France aux alentours de 1820, et où convergent les influences du «Gothic Romance» anglais, autrement appelé «Novel of Terror and Wonder», et du «Räuberroman» des Allemands avait d'ordinaire pour pivot un héros ambigu, marqué par la fatalité, satanique et angélique à la fois, le Beau Ténébreux et ses variantes. Les uns cachent sous la beauté physique de l'Ange déchu une âme vouée au crime, les autres, au contraire, «sotto un'apparenza satanica, sono apostoli del Bene»²⁵.

On connaît sur ce type littéraire les travaux remarquables de Mario Praz (*La carne, la sangre et la morte nella letteratura romantica*) et de Max Milner (*Le Diable dans la littérature romantique*). Le prototype dans ce courant littéraire en est sans doute le Père Schedoni dans *L'Italien* d'Ann Radcliffe. On trouvera dans le romantisme frénétique cent variantes de ce personnage ambigu, au dessus de l'humaine condition par l'intelligence, le crime, la destinée. Monstres physiques (Han d'Islande), monstres moraux (Desuyten p. ex. dans *Les Ombres sanglantes* de Cuisin)²⁶. Le nègre révolté mais généreux inspire nombre de factum prédicants, de la Place (Oronoko) à Hugo (Bug-Jargal). On a les brigands justiciers (de Schiller ou de Zschokke), les corsaires (de Byron), les chrétiens rénégats (de Byron, d'Arlicourt)²⁷. Ducray-Duminil donne lui aussi dans le brigand généreux, avec *Victor ou l'enfant de la Forêt*. Le sans-culotte devient fils de Satan (Bodin, *Le Monstre*; Bouly, *Le Règne de Satan*). *Les Vampires*, épigones de *Lord Ruthwen* (Polidori, Nodier), manifestent de façon frénétique le caractère maudit de la beauté et de l'amour²⁸. Et certes, Valmont qui prétend ravir la Présidente de Tourvel «au Dieu même qu'elle adore», ou le René de Châteaubriand appartiennent au même courant. Ce personnage paradoxal et ambigu, en l'âme même duquel se poursuit une lutte entre le bien et le mal, est rare dans le feuilleton. On y préférera la franche canaille, le Génie du Mal. Le type comporte également des variantes significatives: hors-la-loi, savant fou, jésuite, notaire véreux, femme fatale, aristocrate suborneur, prince-et-bandit.

L'ambiguïté du physique séduisant et de l'âme damnée qui est celle du héros frénétique est ici remplacée par une sémiologie non équivoque: «leur vilaine âme transpire sur leur visage [sic]»²⁹. Progressivement ces «démons du mal» tendent

²⁵ M. Praz, *La Carne, la sangre...*, p. 83.

²⁶ «Beau, bien fait, la nature avait enveloppé en lui de la plus brillante écorce l'âme la plus noire, le caractère le plus affreux», p. 172.

²⁷ «Agobar, au-dessus de l'humaine intelligence, est un de ces inconcevables génies qui commandent l'admiration et cependant ne peuvent marcher dans la vie qu'à travers de violents orages» (*Le Renégat*, II, a).

²⁸ «Lord Ruthwen, cet homme mystérieux qui cachait son affreux secret dans les perfides apparences d'une amabilité remplie de charme» (*Lord Ruthwen*, de Nodier, I, 29).

²⁹ M. Priollet, *L'Espionne des Palaces* (Ferenczi éd.), 82. On peut faire confiance également à l'expressivité onomastique. Le bon s'appellera Comte de Trémeuse, Kerjean, Jean Guerrier, Docteur Ancelin, Dormeuil; le mauvais, Chacail, Docteur NOX. Son état civil dénonce la morgue du méchant aristocrate qu'est Amaury de la Rochefontaine etc.

à perdre toute physionomie, la nuit du crime descend sur leurs traits: le Maître d'école s'est «débarbouillé» le visage au vitriol (*Les Mystères de Paris*). Dans les *Enfers de Paris* de Xavier de Montépin, le faussaire Raymond s'exclame: «je suis le fantôme insaisissable que la police de Paris cherche partout, cherche sans cesse et qu'elle ne trouvera jamais!... j'ai cent visages et je porte cent noms»³⁰. Cet art du déguisement préfigure les Fantômas, les Zigomar, les Satanas, tous ces grands Frégoli du Crime dont s'épouvantera la «Belle Epoque».

C'est que progressivement au cours du XIX^e siècle le héros prométhéen s'estompe, le contre-héros, bandit antisocial éclairé des noirs «flambeaux» de l'Anarchie, prend le devant de la scène. Fantômas, poursuivi en vain par la société dont il se rit (Juve et Fandor), est contemporain de l'affaire de la rue Ordener, des «bandits en auto», avec qui la violence «gratuite» (aux yeux des bourgeois) déferle sur la France. On peut voir à travers ce renversement du roman «prométhéen» l'échec de cette idéologie de réconciliation des classes et de progrès social ininterrompu qui avait animé le roman populaire au XIX^e siècle. Le banditisme redevient l'allié naturel de la misère en frappant aveuglément les possédants et la violence pure fait en littérature une entrée fracassante (*Fantômas* est contemporain des *Caves du Vatican*).

Un des plus anciens de ces héros «négatifs» est l'abominable abbé Caudirol du *Vampire* de Michel Morphy: «—Oui je serai le génie du mal, imprenable et invincible, frappant dans l'ombre, partout à la fois et nulle part!»³¹

Le sérial de *Fantômas* d'Allain et Souvestre (1911-) est l'exemple resté le plus célèbre de cette veine anarchiste. Fantômas a mille visages. Nouveau phénix, il incarne Thanatos, l'instinct de mort. Son ambition est à la hauteur du *Crève donc, société!*: il livre «le grand combat de haine et de férocité à tout ce qui existe, qui vit, qui possède». Il se veut «l'adversaire de la société, de l'humanité toute entière»³².

A la même époque, Léon Sazie crée le personnage de *Zigomar*, chef de la bande des Z, lui aussi incarnation de l'inéluctable dissolution de la société: «Zigomar ne peut mourir!»³³

LA SOCIÉTÉ SECRÈTE

Un des topoi les plus intéressants du feuilleton populaire au XIX^e siècle est le thème de la Société Secrète qui se rattache à notre propos. Ce thème est le point de convergences d'une série de hantises politico-oniriques propres à ce temps. On sait combien l'idée d'un Bund occulte qui «ferait» l'histoire et agirait en sous-main de

³⁰ p. 271.

³¹ p. 34; M. Morphy, romancier prolifique, est l'auteur de brochures du type *Secrets honteux du Confessionnal* etc.

³² Cit. de *Le Bouquet tragique* (Ed. Rex), 2; et *Fantômas s'évade* (Fayard), 314.

³³ *Zigomar, My Darling* (Tallandier), ch. XXXVIII. Il y aurait une étude à faire sur la variante féminine du héros noir, la femme fatale, depuis la Matilda du *Moine* de Lewis jusqu'à Miss-Téria de Marcel Allain en passant par la *Buveuse de larmes* de Pierre Decourcelle.

haut en bas de l'échelle sociale a obsédé Balzac (les dix-mille, les Dévorants, les XIII). On sait aussi le rôle que les sociétés secrètes philanthropiques ont joué dans les émeutes de 1832, dans la révolution de 1848, on connaît les légendes qui couraient sur les Carbonari. Le roman populaire semble vouloir opposer aux liens de complicité et de communauté d'intérêt qui rassemble les gens au pouvoir une société de l'ombre parfaitement structurée destinée à faire régner la justice contre le désordre organisé et «par tous les moyens». Tels seront *les Mohicans de Paris* (Dumas et Bocage), *Les Invisibles de Paris* (G. Aimard et Crisafelli), «conspiration permanente contre l'obscurantisme et l'esclavage appelée à renouveler le monde d'après les principes de la solidarité humaine»³⁴, *Les Chevaliers du Clair de Lune* de Ponson du Terrail, qui dit s'inspirer des Treize. Ce thème entraîne une série de motifs obligés: cérémonie d'initiation, signes de reconnaissance, identités à deviner, traître à démasquer, Sainte-Vehme, etc.³⁵ Plus banalement, les associations de malfaiteurs foisonnent. Le «Patron-Minette» des *Misérables* manque beaucoup de vraisemblance; les romanciers populaires sont en général plus convaincants.

A partir de 1900, ces sociétés abondent dans le roman: *La Main Rouge* (G. Le-rouge, *Le Mystérieux Dr. Cornélius*), les «Z» (Léon Sazie, *Zigomar*), les Vampires (Louis Feuillade), l'Iris noir (Marcel Priollet, *L'Espionne des Palaces*), la Secte Noire (G. de Téra mond, *La Fiancée de la secte noire*). Les sociétés «philanthropiques» ont cessé par contre d'être un thème romanesque payant, à mesure que le lecteur perçoit sa propre société comme manoeuvrée par des forces malignes qu'il se sent de moins en moins capable de contrer.

BOHATER POWIEŚCI POPULARNEJ

STRESZCZENIE

We Francji w XIX wieku dominuje pewien typ narracji w powieści, którą nazwano „powieścią popularną” (*roman populaire*). Koncentruje się ona wokół prometejskiego bohatera, nosiciela wartości rzekomo autentycznych, którymi stara się działać na upodłone społeczeństwo. Schemat ten przekazywany był uparcie, podlegając tylko modyfikacjom, poczynawszy od *Mystères de Paris* (Eugène Sue, 1843) po *Fantômas* (Allain et Souvestre, 1911). Bohater prometejski często ściera się z „Geniuszem Zła”, w którego przemienił się romantyczny bohater piękny, posępny i tajemniczy. Ewolucja schematu narracyjnego powieści popularnej odpowiada modyfikacjom ideologii społecznych w XIX wieku i wydaje się zniekształconym echem zdobywanej świadomości społecznej proletariatu.

Przełożyła *Stefania Skwarczyńska*

³⁴ I, 153.

³⁵ Cf. encore les Chevaliers de l'Alphabet dans: H. J. Magog, *Les Briseurs d'amour*.