

KATIA HAYEK

Université Masaryk, Brno, Faculté des sciences humaines

kat.hayek@yahoo.fr

ORCID : 0000-0002-9682-587X

## **La rivalité comme principe de création : le cas des romans vampiriques de Paul Féval**

**Rivalry as a Principle of Creation: The Case of Paul Féval's Vampire Novels**

### **Abstract**

A famous and prolific feuilletonist in his day, Paul Féval is best known for the historical fictions he published, in which he poked fun at the theme of rivalry. This writing process, which is part of the narrative constraints of the serial novel, essentially designed to build reader loyalty, also reflects a particularly fertile authorial dynamic. Indeed, Paul Féval's protean novelistic output bears witness to a wide range of competition, particularly for vampire novels. This is first and foremost a matter of generic confrontation. This staging of the writer's work goes beyond the traditional disputes surrounding the genre of the novel in the nineteenth century, and allows other forms of competition to be played out: the opposition between central and peripheral spaces, societies and cultures, or the confrontation with other writers in the genre through parody, culminating in a very internal rivalry stimulated by the author's second conversion.

**Keywords:** Paul Féval, vampire, competition, centre, periphery, writing process

**Mots clefs :** Paul Féval, vampire, rivalité, centre, périphérie, processus d'écriture

Écrivain polygraphe, auteur de pièces de théâtre, d'ouvrages historiques, de brochures et de chansons, Paul Féval est surtout connu dans l'espace européen comme romancier populaire et feuilletoniste. La production de plus de soixante-dix romans, et presqu'autant de nouvelles comme les adaptations audiovisuelles de quelques-unes de ses fictions au cours du XX<sup>e</sup> siècle justifient sans doute cette réputation. Parallèlement, la redécouverte de sa production dans les années 1980 a favorisé la création, par La Société

des Gens de Lettres qu'il avait présidée en 1867, d'un prix littéraire à son nom. Ce Prix Paul Féval est créé en 1984 afin de distinguer, dorénavant tous les deux ans, une œuvre de fiction populaire en langue française<sup>1</sup>. Depuis 2012, ce prix alterne avec celui du livre de jeunesse.

Depuis ses débuts, la prose romanesque de Paul Féval, prolifique et polymorphe, porte le signe de la rivalité. L'émulation littéraire lance sa carrière de feuilletoniste alors qu'il écrit *Le Loup blanc*, son premier feuilleton et roman breton. Commandé par le directeur du *Courrier français* et publié entre décembre 1843 et 1844 sous le pseudonyme de Sir Francis Trollop, le texte des *Mystères de Londres* assure la notoriété d'une plume appréciée à l'aune du succès des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue paru un an auparavant dans *Le Journal des débats* (Féval [1877] 1899 : 101–103). La concurrence des journaux et des espaces racontés expose le conflit idéologique : au socialisme de l'illustre prédécesseur répond un conservatisme assumé. Dès lors, l'enthousiasme du lectorat consacre le romancier populaire en dépit d'une appréciation critique pour laquelle il reste « un paysan breton [...] faisant des feuillets comme on vend du bois, vaniteux et humble ; au fond, dévoré du désir d'avoir du style et fort humilié de n'être pas compté comme un homme littéraire » (Goncourt 1865). Cet antagonisme de la réception révèle une œuvre toujours aux prises.

Ainsi, si certaines des fictions févaliennes résistent à la postérité, d'autres demeurent sous silence. C'est le cas des romans vampiriques dont les attributs ornent pourtant la caricature de l'auteur réalisée par André Gill pour le journal *La Lune*<sup>2</sup>. Un autographe suggestif de Paul Féval, qui en souligne les conjonctions de cause, l'accompagne : « J'autorise le journal *La Lune* à publier ma charge parceque... mais chut ! J'aurais l'air de critiquer les parceque si ingénieux, allégués à cette même place par mes chers maîtres et confrères » (Féval 1866 : 1). La reconnaissance ironique des dissents complète le portrait au clair de lune, la plume sur les genoux, le poison et l'épée à la main.

La congruence du thème et des motifs invite à suivre la voie proposée par Daniel Compère pour qui « le vampire apparaît chez Féval étroitement lié à la création littéraire » (Compère 1992 : 66). L'examen du jeu narratif à partir de la thématique rivale et du dispositif d'écriture qui le sous-tend permettra de juger ce que doit la création févalienne à la rivalité, au moins pour les fictions occupées par la figure fantastique.

## La rivalité : un jeu narratif dynamique

La prose narrative vampirique de Paul Féval constitue une trilogie réalisée sur une dizaine d'années. *Le Chevalier Ténèbre* paraît en 1860 dans la revue *Le Musée des familles*, texte dans lequel l'auteur s'amuse de la tradition des *ribber-* et *schauerroman*, mâtiné de terreur. *La Vampire*, fiction qui croise le fantastique et l'historique, est publié en 1865 dans le recueil *Les Drames de la mort*. Enfin, le sous-titre de *La Ville-Vampire ou bien le malheur d'écrire des romans noirs*, en 1874, dit assez la satire du genre auquel il se réfère<sup>3</sup>. Le roman raconte les aventures fictives d'Ann Radcliffe, égérie et promotrice sur le continent du genre anglais. Les trois narrations jouent conventionnellement des procédés d'authentification propres à ce type de fictions. Les péripéties initiées par le motif du vampire sont contées par le biais du discours rapporté

1 Voir à ce propos le site de la SGDL : <https://www.sgdl.org/sgdl-accueil> (consulté le 21/12/2025).

2 *La Lune*, n°41, 16 décembre 1866, la caricature porte en légende l'autographe aux « parceque » soulignés, signé Paul Féval.

3 *La Ville-Vampire* paraît d'abord dans *Le Moniteur universel* du 12 septembre au 25 octobre 1874. Le texte est ensuite édité, en 1975, par Édouard Dentu. C'est cette version de 1875 qui sert de support à l'édition contemporaine utilisée.

d'expériences, et d'appréciations sur les faits narrés, particulières. Le pacte thématique n'est cependant pleinement respecté que dans le texte chronologiquement central, c'est-à-dire *La Vampire*. L'antagonisme du traitement fictionnel de la figure suggère initialement la rivalité comme principe de création tandis que les narrations s'astreignent davantage à l'horizon d'attente en adoptant comme moteur diégétique la lutte contre le vampire. Celle-ci s'opère, au niveau narratif, essentiellement pour la vie et le salut de l'âme des personnages mais pas uniquement. Elle permet également dans les trames romanesques la confrontation d'intérêts, sentiments et idéaux variés, topiques du genre gothique. Ces intrigues, au niveau des événements et des personnages, construisent des diégèses à rebondissements, nécessaires à la structure feuilletonesque, sinon contrainte, au moins caractéristique du romancier. Des conflits de pouvoir aux duels jaloux, les avatars de la rivalité organisent et facilitent la fragmentation narrative en même temps qu'ils satisfont au plaisir de l'action recherchée par l'amateur du genre.

À ce modèle convenu autant dans son contenu que dans sa facture, Paul Féval ajoute d'autres sortes de concurrences. Ainsi, il revendique dans l'« Avant-propos » qui ouvre *La Vampire*, avoir rédigé un « drame fantastique [...] dans sa bizarre et sombre réalité [...] un épisode historique » (Féval 1865 : 109–110). Dépassemment traditionnel des disputes qui, au XIX<sup>e</sup> siècle, entourent le genre du roman, cette mise en scène du travail de l'écrivain autorise la mise en abyme d'autres formes concurrentielles, qu'il s'agisse de l'opposition des espaces : « Londres seul est le cadre favorable pour ces horreurs sans rémission [...]. À Paris, l'horreur est une mode excentrique » (Féval 1865 : 127), des sociétés et cultures centraux et périphériques : « Quant à ce vieux pécheur de Jack, dans la stupidité de sa rancune nationale, il se croisait les bras en grommelant : Que l'Irlandais s'arrange ! Ça le regarde » (Féval [1874] 1994 : 231) ou de la confrontation des valeurs et idéologies : les chouans du roi aux chouans de Dieu, les aristocrates de sang aux aristocrates de robe (Féval 1865).

La figure du vampire, pivot diégétique de ces romans, subsume la mise en abyme de la rivalité. Il est non seulement le symbole de « la mort dans la vie [...] la vie dans la mort » mais cette devise prononcée par celle que l'on présume être la créature, est paradoxalement appliquée par elle au « genre humain » (Féval 1865 : 162). Par ailleurs, la mise en scène « près du berceau du “siècle des Lumières” [d]es plus noires superstitions du moyen âge » (Féval 1865 : 162) induit une rivalité des discours fictionnels : « Mgr Frayssinous eut d'abord à lutter contre l'inattention générale, car la fièvre de tous faisait une rude concurrence à sa parole ; mais au bout de quelques minutes, l'inattention était domptée » (Féval [1860] 1925 : 80). Le goût du frisson et de l'effroi vainc le sérieux de la raison à tous les coups y compris au sujet d'un récit vampirique. Monseigneur Frayssinous lutte contre la distraction de son auditoire rempli de terreur délicieuse. Du personnage au romancier, la séquence narrative suggère un combat des lectures. À l'hédonisme initial de l'illusion romanesque doit succéder une interprétation distanciée de la parole comme de l'écriture.

### **La rivalité comme dispositif d'écriture**

Depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, le motif du vampire dans la littérature et les arts occidentaux est un instrument fictionnel à portée sociale et politique. *La Vampire* raconte de fait traditionnellement, cependant qu'à sa manière et à partir de la créature, la conspiration des poignards, tentative présumée d'assassinat de Napoléon Bonaparte, alors premier consul, en 1800. Le complot est dénoncé comme supercherie

policière par Auguste Thiers en 1847. Le nom de George Cadoudal appartient autant à l'événement fictif que factuel. De même, Giuseppe Ceracchi est un artiste sculpteur italien et partisan de la Révolution française. Arrivé à Paris en 1799 et déçu du coup d'état du 18 Brumaire, il participe au complot de la rue Saint-Nicaise. Arrêté, il est guillotiné en 1801. Paul Féval dissocie les deux aspects de la personnalité, l'artiste et le révolutionnaire, pour créer les jumeaux Ceracchi, liés à la figure monstrueuse :

Quand Dieu fait deux jumeaux, la mort de l'un emporte la vie de l'autre. Joseph et Andréa Ceracchi étaient jumeaux. L'un des deux a payé de son sang une audacieuse attaque, l'autre est un mort vivant qui ne respire plus que par la vengeance. (Féval 1865 : 159)

Le romancier joue du contraste de la fiction et de la réalité alors qu'il entremèle l'histoire à la narration, le réel au surnaturel. Parallèlement, la croyance portée par la superstition contamine la sphère factuelle au profit d'un message plus politique :

Depuis le parvis de Saint-Roch jusqu'à Aboukir, le général Bonaparte a franchi bien des degrés. Chaque marche de l'escalier qu'il a gravie est faite de chair humaine [...]

Toussaint-Louverture, le Christ de la race noire, avait une âme satellite, comme Mahomet menait Seid. Vous avez vu Taïeh, le géant d'ebène qui dévorera le cœur de l'assassin de son maître. (Féval 1865 : 159–160)

La diffraction vampirique à l'intérieur du texte brouille les représentations de la créature et des héros de l'histoire. De l'une à l'autre, le sens positif et juste des actes perpétrés change de camp. En ce sens, la trilogie fait écho aux ambitions de Paul Féval pour qui :

Tous les romanciers qui méritent ce nom ont raconté un chapitre de l'histoire de l'Homme, la plus utile de toutes les histoires. Il en est qui sont philosophes, légistes, critiques, voyageurs, mais ils sont tous historiens, sous peine de ne pas être. (Féval *et al.* 1868 : 63)

La prétention à l'histoire et, de fait, les procédés qui en découlent, pourraient tenir essentiellement au genre du *Gothic* anglais, inspirateur des fictions févéaliennes et initiateur du roman historique selon Michel Baridon (Baridon 1979). Mais, la superposition de la réalité et de la fiction contamine d'autres aspects textuels. Un intertexte littéraire se lit explicitement dans *La Vampire* et *La Ville-Vampire*. Paul Féval convoque dans le corps romanesque les grands noms du genre tels Ann Radcliffe qui est à l'origine des archétypes génériques du courant anglais et Walter Scott, initiateur reconnu du roman historique et également écrivain du genre à l'occasion. Dans *La Ville-Vampire* dont la protagoniste est justement la romancière anglaise, la narratrice réfère ainsi à une lettre de Walter Scott :

La gloire d'Anne Radcliffe remplit un instant le monde, et ses noires fictions obtinrent une vogue que nos plus grands succès contemporains sont loin d'égaler [...]

Walter Scott avait eu vaguement connaissance de cette histoire comme le prouve sa lettre du 3 mai 1821. (Féval [1874] 1994 : 193–194)

La lettre ne se trouve pas dans la correspondance de Walter Scott mais peu importe. Le jeu sur la vraisemblance porte sur un autre ouvrage de l'écrivain écossais. Pour établir la biographie romancée de la romancière, Paul Féval puise dans *La Bibliographie littéraire des romanciers célèbres*, publiée par Walter Scott entre 1821 et 1824 et traduite en français en 1846. L'écrivain français en mentionne d'ailleurs les références un peu plus loin (Féval [1874] 1994 : 194).

La superposition des textes floute les rapports du vrai et du faux. Le statut des romanciers devenus personnages, les révélations biographiques entre réalisme et invention sont ainsi éprouvés. La concurrence des histoires aboutit presqu'à un effet d'étrangéisation que soutient l'ironie, la parodie, le pastiche ou le métatexte, d'autant plus que Paul Féval éclairant les mécanismes narratifs et les tics stylistiques de ses célèbres prédecesseurs souligne l'artificialité romanesque :

Le charme d'une histoire comme la nôtre est principalement dans la vraisemblance. Et d'ailleurs, chemin faisant, nous ne renconterons que trop d'incidents hyperphysiques.

*Elle* [Ann Radcliffe] affectionnait ce mot qui veut dire, je crois, surnaturel. (Féval [1874] 1994 : 225)

Cette rupture de la tradition narrative est portée à son paroxysme dans *La Ville-Vampire*, roman caractérisé par la variété et la concurrence des styles. Cette fiction kaléidoscope inclut la forme du dialogue théâtral, alterne les tons sérieux et bas, recourt à l'ambiguïté des images pour aboutir à l'absurde des situations et à l'inconsistance des personnages, en désaccord de la vraisemblance. Mais, ce souci de la distanciation s'exprime également dans les romans précédents. Dans *Le Chevalier Ténèbre*, les frères protagonistes de l'histoire, Jean et Ange Ténèbre, maîtres du déguisement et de l'illusion, sont d'abord présentés comme français. Leur portrait mobile s'achève toutefois sous les traits de William Moore et de Booby Bobson, la diégèse abandonnant alors le lien fraternel qui unissait les créatures (Féval [1860] 1925 : 135). De même, le personnage éponyme de *La Vampire*, créature changeante, ne sera ni identifié, ni identifiable et le lecteur devra renoncer à son identification.

Le portrait des personnages est symbolique du dépassement volontaire d'une cohérence diégétique, propice à l'immersion romanesque. La construction de dénouements multiples en témoigne également. La fin de *La Ville-Vampire* hésite, ainsi, entre le procédé romantique du rêve dont on se réveille et la prémonition réaliste. *Le Chevalier Ténèbre*, dont on ne sait plus très bien s'il s'agit d'une histoire de vampire, de fantômes ou de brigands, à propos de l'un ou des Ténèbre, s'achève sur un dénouement ouvert. Une fois les créatures terrassées, une mystérieuse missive annonce un « à bientôt » insinuation de la poursuite, hors texte, des aventures et signée « Le Grand et le Petit », allusion à la différence de stature des dits frères (Féval [1860] 1925 : 190).

*La Vampire* se clôt sur le choix des excipits :

Notre histoire a eu déjà son dénouement réel. Ceci est peut-être le dénouement fantasque de notre histoire.

Bangkeli était un château chrétien, flanqué de huit tours turques, qui regardaient la Save du haut d'une montagne [...]

Le dernier comte fut un voyvode célèbre et puissant, au temps de Mathias Corvinus, le fils épique de Jean Hunyade. Il fut tué par sa femme Addhéma, qui le trahissait pour le révolté Szandor. Et pendant de longues années, Szandor et Addhéma, maîtres de l'immense domaine, effrayèrent le pays du bruit de leurs crimes.

Tous deux étaient vampires. (Féval 1865 : 242)

La première clôture, reprenant les tropes du surnaturel expliqué, conclut raisonnablement à l'absence de la possibilité vampirique. La seconde, au contraire, confirme l'existence du monstre par le truchement d'une légende exotique. S'il est possible de conclure à l'affirmation d'un goût auctorial, la notoriété de Paul Féval repose également sur la réécriture d'histoires fabuleuses de Bretagne,

le dédoublement des excipits trahit la volonté d'une écriture sans cesse aux prises propice à la concurrence des représentations.

Ainsi, bien avant les excipits, les paysages s'écrivent-ils eux-aussi doubles :

C'était un tableau flamand d'apparence bien paisible, quoiqu'on parlât de gens assassinés. Il y avait là une douzaine d'honnêtes figures, éclairées à la Rembrandt par les lanternes des courtiers d'hôtellerie [...]

- On entend rire le vent, depuis que l'Anglais a été égorgé...
- Au nom de Dieu, jeune étrangère, n'allez pas sur la chaussée de Gueldre cette nuit, il vous arriverait malheur !
- La grande marée d'hier a rompu les digues.
- La route est éboulée en plus de dix endroits.
- Il n'y passe plus ni voitures ni chevaux. (Féval [1874] 1994 : 222)

Le rappel de Rembrandt, maître du clair-obscur, souligne le jeu des oppositions. Le procédé de l'antithèse anime d'abord ce diptyque superficiellement pittoresque mais menaçant en profondeur. La forme hyperbolique qui suit, à propos des catastrophes et de l'attitude superstitieuse devant des phénomènes qui paraissent bien naturels à l'époque de la parution du roman, poursuit un effet identique. Elle impose un double registre qui oscille entre l'épouvante face à tant de calamités et le grotesque dû à l'accumulation des malheurs. Le topo générique, propre à l'effet sublime, perd alors sa puissance suggestive. Malgré la *furore* des hommes ou de la nature, le lecteur peut bien finir par rire à la manière du vent dans le texte : « Les spectres n'entrent plus dans Paris, on le sait bien. Les auditeurs peuvent s'amuser, mais non point avoir peur » (Féval [1860] 1925 : 30). Superstitions contre raison, terreur contre amusement, centre contre périphérie, à travers la rivalité, le texte témoigne des bouleversements de son époque et le manifeste stylistiquement.

### **La rivalité comme principe de création**

La rivalité submerge la trilogie févalienne au profit du divertissement du lecteur, mais elle souscrit parallèlement à d'autres enjeux :

Mme la princesse préférait de beaucoup cette histoire à d'autres qui auraient mis en scène des brigands français ou des fantômes indigènes. L'impression produite en nous tous par un récit vient surtout, il faut bien l'avouer, du retour involontaire que chacun fait sur soi-même en écoutant. (Féval [1860] 1925 : 30)

La concurrence des récits et les contrastes stylistiques visent la réception des romans. Certes, la dynamique diégétique, ses rebondissements, surprises et clins d'œil garantissent l'intérêt et le plaisir immédiats du lecteur amateur mais Paul Féval compte aussi sur l'impression postérieure laissée, bien malgré soi, par la lecture de ses textes vampiriques. Les procédés de la rivalité sont avant tout signifiants.

Ainsi, la combinaison de personnalités de l'histoire et de personnages opère à plusieurs niveaux. Si les premiers contribuent à l'effet de réel, non moins construits par la fiction, leurs portraits ouvrent et orientent le champ de leur interprétation. La narration ne peut pas s'affranchir des contraintes historico-réalistes, mais elle possède la capacité d'en remodeler la perception. Ainsi, l'écriture de Napoléon Bonaparte

dans *La Vampire* rappelle, de fait, les événements factuels et un statut de guerrier stratège et conquérant. Toutefois, le présenter comme s'étant hissé sur un monceau de « chair humaine » (Féval 1865 : 159) trouble la compréhension du Grand homme, d'autant plus que la dualité des déclarations à son endroit apparaît à d'autres moments de la diégèse. La fiction appuie la concurrence mémorielle :

Je viens d'arrêter l'homme plus dangereux de ce siècle. Quand je dis moi, je parle de M. le préfet.

Cadoudal ? l'interrompit Despaux, toujours souriant.

Pichegru ! Je suis parvenu à étouffer le bruit scandaleux qui se faisait autour des mesures prétendues liberticides que Napoléon Bonaparte prend pour le salut de l'État. J'y suis parvenu monsieur ! (Féval 1865 : 113)

Le doute naît du double discours prononcé. Si Bonaparte peut être craint et admiré, « le haïssent jusqu'à la mort [...] ceux qu'il a impitoyablement écrasés » (Féval 1865 : 159). C'est bien aussi une figure dépréciée que donne à lire Paul Féval à un lectorat populaire pourtant dans l'attente de cette histoire de vampire promise par le titre. Le romancier s'en excuse presque, d'ailleurs, dès le deuxième chapitre du roman :

Nous avions, pour placer ici cette courte digression historique, plusieurs raisons qui toutes appartiennent à notre métier de conteur. D'abord il nous plaisait de bien poser le cadre où vont agir les personnages de notre drame ensuite il nous semblait utile d'expliquer, sinon d'excuser, l'inertie de la police urbaine en face de ces rumeurs qui faisaient, par la ville, une véritable concurrence aux cancans d'État. La police avait autre chose à faire et ne pouvait s'occuper de la Vampire.

(Féval 1865 : 117)

L'intervention métatextuelle appuie le prétexte d'excuser la police. Elle justifie l'inertie de cette dernière, vis-à-vis des disparitions et meurtres parisiens, au moyen du complot de l'Opéra contre le premier consul, véridique, et ses conséquences politiques et chronophages. L'événement factuel permet de situer le cadre temporel de la narration. Il assure, parallèlement, la vraisemblance en regard du développement ultérieur d'une fiction centrée sur la possibilité du vampire. Toutefois, rendre compte du contexte historique et s'assurer du vraisemblable ne justifie pas pleinement le recours à l'Histoire affirme le texte. Au contraire, il fera son profit de la rumeur populaire et des inventions qu'elle autorise en opposition aux « cancans d'État » (Féval 1865 : 117). Les raisons du conteur dissimulent la concurrence des récits légendaires : « Le commencement du siècle où nous sommes fut beaucoup plus légendaire qu'on ne le croit généralement. Et je ne parle pas de cette immense légende de nos gloires militaires » (Féval 1865 : 110). La polyphonie romanesque illustre, de la sorte, une concurrence mémorielle, mais ce faisant, elle oppose les savoirs, ceux qui sont réputés sérieux aux autres, plus populaires ou plus marginaux. Dans *La Vampire*, par exemple, l'un des protagonistes, étudiant en médecine, exprime son enthousiasme pour une science médicale à peine inventée et non encore reconnue sous le nom d'homéopathie : « Hier je me moquais de Samuel Hahnemann, aujourd'hui j'attacherais volontiers son nom à mon chapeau ; quand j'aurai achevé mon cours de médecine, je compte étudier un peu la théologie » (Féval 1865 : 120). Le nom de Samuel Hahnemann, né en Saxe en 1755 et mort à Paris en 1843, découvreur de la méthode homéopathique, apparaît quinze fois dans la narration, toujours défendu par l'étudiant. Dans cet extrait, il est à noter qu'homéopathie se rapporte à théologie, autre savoir concurrent du discours scientifique. La mise sur le même plan des formes savantes, positivistes et rationnelles ou issues d'un bon sens populaire comme de la foi introduit subrepticement la compétition des savoirs. La narration

déplace alors la perspective en direction des périphéries et au détriment des centres. De l'homéopathie à la science religieuse, le combat est identique. Dans un siècle qui hérite du « scepticisme du dix-huitième siècle » (Féval 1865 : 110) et s'oriente vers le positivisme scientifique, les romans féaliens leur donnent voix (Kirschleger 2002).

Néanmoins, l'insertion de la superstition paraît bien curieuse en regard du savoir théologique. Paul Féval est « un nouveau converti » (Féval [1877] 1899 : 179) qui reconnaît que « [l]e roman a des féeriques moyens pour s'insinuer ; il pénètre partout et pourrait produire presque autant de bien qu'il engendre de mal » et que les siens, au plus fort de sa carrière de romancier, et avant sa seconde conversion, peuvent difficilement « être rangés parmi ceux qui produisent un bien quelconque ; un mauvais arbre ne peut donner de bons fruits » (*Ibid.* 108–109). Pourtant, alors même qu'il a prétendu corriger ses œuvres pour en conformer l'édition à une foi retrouvée et aux dogmes qu'elle impose, « Féval n'a pas changé grand-chose à ses romans en les expurgeant, les corrigent, “les révisant au point de vue des familles”. C'est l'intention qui compte » (Nathan 1992). Or, si *Le Chevalier Ténèbre* et *La Ville-Vampire* souscrivent, d'un certain point de vue, à cette intention par le biais de la parodie, *La Vampire* qui s'intercale chronologiquement entre eux s'achève sur la possibilité du mort-vivant, fût-elle exotique et circonscrite aux territoires du centre européen. La foi superstitieuse y reste de mise, contre toute attente.

La clef de ce paradoxe semble se trouver dans *Le Chevalier Ténèbre* au moyen de la parole directement rapportée d'un personnage issu de l'élite germanique, potentiellement un des Ténèbre qui défie le passage des siècles, incognito. Après l'exposé de la justification matérialiste de la chasse aux frères Ténèbre, qui lui est reproché par l'auditoire, il ajoute :

Figurez-vous bien, mes nobles dames, que ce dix-neuvième siècle où nous sommes passé sa vie au milieu d'événements prodigieux qu'il lui plaît de ne point voir ou de nier [...] Je crois à ces choses anormales, c'est que j'ai mes raisons pour y croire et cela suffit ici à tout le monde [...] Vous acceptez ces deux êtres tels que les a faits la superstition populaire et vous vous mettez à leur poursuite. Pourquoi ? Pour les tuer, eux qui sont immortels ? Mesdames et messieurs, nous appelons ceci une compétition dans nos universités d'Allemagne [...] Mais je ne crois pas qu'ils soient immortels. La tradition est positive sur ce point. Aucun eupire ou vampire ne résiste à la combustion.

(Féval [1860] 1925 : 33)

Le propos résiste d'abord à la crédulité métaphysique par la présence des monstres dans la nature. Si l'anomalie est naturelle, elle peut possiblement concerner la mort. Le baron poursuit son discours dans cette voie en convoquant le lexique du prodige, dont la polysémie glisse dès le XVI<sup>e</sup> siècle de l'événement révélateur de la volonté divine, soit du surnaturel attesté, à l'exception et à l'extraordinaire, attribuable à l'anormalité. Parallèlement toutefois, il rappelle une tradition qui a prévu la mise à mort définitive du vampire, monstre devenu probable étant donné les accidents potentiels de la nature. Le propos devient dès lors ambigu. C'est le savoir traditionnel qui est investi d'une charge positive même si l'on prétend ne pas porter caution aux superstitions populaires. Tandis que la citation cristallise la compétition des croyances, elle fait de la rivalité discursive le véritable enjeu des romans. De la science populaire inscrite dans le folklore des peuples, à peine reconnu comme tel, à la foi religieuse, la démarche est identique<sup>4</sup>. Il s'agit de croire à un invisible indémontrable, non rationalisable mais pourtant senti comme présent et nécessaire à la condition humaine :

<sup>4</sup> William Thoms crée le néologisme *folk-lore* en ce sens dans la revue *The Athenaeum*, n° 982 du 22 août 1846 : 862–863.

La dernière fois que j'ai vu Szeggedin, cet étrange village qui contiendrait tous les clochers réunis du pays de Beauce, il y avait un ancien élève de notre Ecole polytechnique, qui était roi du pays. Il jetait en passant un pont de mille mètres sur la Theiss un magnifique pont pour la voie ferrée. Les ingénieurs autrichiens venaient regarder les travaux, exécutés par une fourmilière humaine, où l'on aurait pu distinguer vingt races et qui parlait quinze langues. [...] Notre civilisation est là.

Dieu veuille qu'elle n'y amène point avec elle nos impiétés, nos discordes, nos hontes et nos misères. [...] le Progrès a des envers terribles [...] Elle est assurément brillante la grande fête industrielle qui enivre et secoue la vieillesse du monde, mais elle recouvre une maladie profonde que chaque jour fait plus incurable, et je sais des esprits très éclairés, très « libéraux », très « avancés » même, qui hésiteraient avant d'inoculer de sang-froid, aux contrées les plus sauvages, la plaie qui se cache sous la splendeur menteuse de nos civilisations.

Ce n'est pas à dire qu'il ne faille rien améliorer, bien au contraire : il faut tout améliorer : l'élément moral aussi bien que le côté matériel des choses. (Féval [1860] 1925 : 124)

Les narrateurs de Paul Féval, instruments de l'enchaînement des récits et, partant, d'une authentification de l'extraordinaire, s'inscrivent toujours dans une « tradition », terme que l'on retrouve d'un roman à l'autre. En même temps qu'ils investissent la place du conteur, ce qui est très net à l'incipit du *Chevalier Ténébre* par la mise en scène du choix de l'histoire à écouter par l'assemblée, ils assurent la transmission de savoirs que l'on sait déjà menacés au moment de l'écriture des romans (Féval [1860] 1925 : 13–14). Ils incarnent, de fait, les derniers remparts opposés à la « maladie » matérialiste et progressiste du siècle. La représentation romanesque des croyances superstitieuses auxquelles appartiennent les vampires et autres eupires dépasse alors la simple ambition antiquaire. Elle symbolise, au contraire, la confrontation des idéologies à l'intérieur des espaces romanesques. Incarnant un invisible, elle s'oppose à la réalité positiviste, et entre dans le jeu persuasif des narrations au nom de la reconnaissance de forces non matérielles mais à vocation plus morale. La confrontation des savoirs proposée par les textes se justifie dès lors : « [l]e roman a des féériques moyens pour s'insinuer ». Intégrées à une chaîne traditionnelle de transmission du savoir, au service de générations à venir, les œuvres témoignent d'une confiance passée et retrouvée en un au-delà, garantie par une foi ancestrale et populaire.

Il est vrai que *La Ville-Vampire* est essentiellement un hommage, malgré la parodie, au genre noir illustré par la trilogie et à l'auteur qui en a assuré la promotion. Cependant, jouant des procédés d'authentification, du témoignage à la lettre de Walter Scott, il met en scène, dans la diégèse, les phénomènes d'adhésion à ce qui se dit. *Le Chevalier Ténébre* et *La Vampire*, refusant le surnaturel expliqué et sa rationalité, indiquent sans doute mieux la défense du folklore superstitieux traditionnel comme première étape vers une foi retrouvée. Les romans fonctionnent ainsi en un triptyque dans lequel les concurrences littéraires, mémorielles et de croyance se répondent. Les rivalités qu'ils enserrent mettent en lumière le jeu des adhésions sociales, politiques mais surtout idéologiques au nom d'un monde en train de disparaître. Par leur intermédiaire, Paul Féval initie une *disputatio*, un débat dans lequel le Progrès et la raison s'opposent à une science du peuple, archaïque ou chrétienne, mais portée par la foi. Ainsi, comme le souligne Daniel Compère, le motif vampirique est chez Paul Féval étroitement lié à la création littéraire. Symbolique des antagonismes, il conduit à supposer les formes de la rivalité comme principe de la création févalienne.

## Bibliographie

- Baridon, Michel (1979) « Genèse du roman historique : psychologie sensualiste, mythes politiques, esthétique gothique. » [Dans :] *Annales littéraires de l'Université de Besançon*. N° 223 ; 9–19.
- Compère, Daniel (1992) « Paul Féval et les vampires. » [Dans :] *Paul Féval, romancier populaire*. Rennes : Presses universitaires de Rennes. Récupéré de <https://doi.org/10.4000/books.pur.48125> le 05/11/2024.
- Féval, Paul ([1860] 1925) *Le Chevalier Ténèbre*. Paris : Albin Michel.
- Féval, Paul (1865) « La Vampire. » [Dans :] *Les Drames de la mort*. Paris : Charlieu frères et Huyllerie ; 109–244.
- Féval, Paul ([1874] 1994) « La Ville-Vampire. » [Dans :] *Vampire Story*. Paris : Fleuve Noir ; 190–338.
- Féval, Paul ([1877] 1899) *Les Étapes d'une conversion : Le Coup de grâce, dernière étape*. Paris : Ollendorff.
- Féval, Paul, Samuel Silvestre de Sacy, Théophile Gautier, Édouard Thierry (1868) *Rapport sur le progrès des lettres*. Paris : Imprimerie impériale.
- Goncourt, de Jules, Edmond de Goncourt (1863–1871) *Journal de la vie littéraire*. Manuscrit non paginé.
- Kirschleger, Pierre-Yves (2002) « Défendre le christianisme en France au XIX<sup>e</sup> siècle. » [Dans :] *Histoire, économie & société*. N° 21 ; 29–45.
- Nathan, Michel (1992) « La Fille du Juif-Errant. » [Dans :] *Paul Féval, romancier populaire*. Rennes : Presses universitaires de Rennes. Récupéré de <https://doi.org/10.4000/books.pur.48125> le 15/11/2024.

Received:  
21.12.2024  
Reviewed:  
23.01.2025  
Accepted:  
28.10.2025